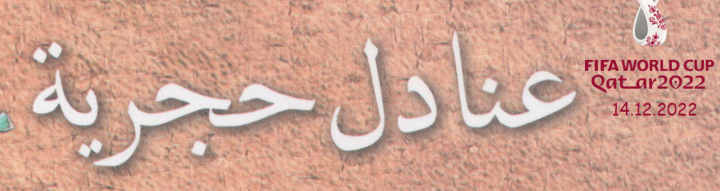


عنادل حجرية

عدي جاسر الحربش



صوفيا
Σαφία

عنادل حجرية

عدي جاسر الحربش



عنادل حجرية

عنادل حجرية

عدي جاسر الحربش

الطبعة الأولى - 2022

ISBN 978-9921-721-75-1
رقم الإيداع: 2039/2022



الكويت - حولي - الدائري الثالث - مجمع بروميناد - ميزانين 2
البريد الإلكتروني : info@sophiareads.com
هاتف: 52224643-965+
  @sophia_kwt

لوحة الغلاف: **الفنان عبد الله اللِذيذ**

تصميم الغلاف: **أسماء العنيزي**

إهداء

إلى زوجتي ديمة،

لو لم أنظر إلى عينيك لما آمنت بقدرة الجمال على تغيير ما حوله، ولولا دخولكِ حياتي لما غدت هذه القطعة التي قالها أبو تمام وهو يقطع طريقه إلى الريّ أحبَّ ما قيل إلى قلبي:

دِيمــةٌ سَــمْحةُ القيــادِ ســكوبُ
مُســتغيثٌ بهــا الثَّــرى المكــروبُ
لــو سَــعَتْ بقعــةٌ لإعظــامِ نُعمــى
لسَــعَى نحوَهــا المــكانُ الجديــبُ

ولعمري لقد سعى إليكِ قلبي الجديب.

ماذا يقض مضجع الخليفة؟[1]

لا أنام[2]

في البدء كان الأرق، ثم جاءت شهرزاد. يتمنّع النوم على القارئ الخليّ، فيفتح سِفر (ألف ليلة وليلة) علّه يصادف النعاس وهو يتهادى بين صفحاته. يقرأ عن ملك لا ينام منذ علم بخيانة زوجته الأولى، وعن ملكة لا تنام خشية أن يطلع الفجر على جثتها إن هي فعلت. يتساءل القارئ الخليّ-ولعلّه لم يعد خليًّا-: هل الملك شهريار يتزوج ويقتل كل ليلة كي ينتقم من جنس النساء، أم أنّه يتخذّهنَّ وسائلَ ضد الأرق، وضد انفراده بوساوسه ومخاوفه وعُقَدِه، حتى إذا طلع الصباح تخلّص منهن كما يتخلّص المرء من نعليه؟ الاحتمال الثاني أكثر رعبًا، ويصوّر شهريار في قمّة ذكوريته وخسّته.

ولأنَّ سِفرَ (ألف ليلة وليلة) تعاويذُ لانهائية ضد الأرق، ولأنَّ النومَ يتمنّعُ على القارئ الخليّ وعلى الملك والملكة، فمن الطبيعي أن تملأ شهرزاد حكاياتها بصعاليك ودراويشَ وعشّاق لا يساعفهم النوم. لكن من بين هؤلاء جميعًا يبرز الخليفة العباسي الخامس هارون الرشيد مثالًا أوضح على هذه الظاهرة، ولو طلبت من قارئ حصيف أن يعدّد الصور التي تقترن في مخيلته بكتاب (ألف ليلة وليلة) لذكر منها هارون الرشيد حين يتنكّر في زي التجّار ويخرج بصحبة وزيره جعفر وسيّافه مسرور كي يتجوّل في شوارع عاصمته بغداد ليلًا، وهي صورة بلغت من الذيوع والشهرة مبلغًا جعلها تزاحم أخبار

---

(1) كُتبت بتاريخ 31 يوليو 2022.

(2) لا أنام: عنوان فلم مقتبس من رواية لإحسان عبد القدوس تحمل نفس الاسم، تقول فاتن حمامة في افتتاحيته متحدثة بلسان بطلته: «يا رب خذني إليك لأسألك حكمتك في تعذيبي، خذني إليك أو كف عني العذاب لأستريح... لقد بكيت ليالي طويلة ندما على ما فعلت، وكنت دائما لا أنام» ولعل هارون الرشيد حين يرى فاتن حمامة في ريعان شبابها يغفر لي اقتباس عبارتها كي أتحدث عن حالته، بل لعله لو رآها في دور نادين بطلة الفلم يزهد في جواريه الثلاث ذات الخال وسحر وخنث.

الخليفة الراشد عمر بن الخطاب الذي كان يذرع أزقّة المدينة المنورة كل ليلة كي يتأكد من استتباب العدل، بل إنّ شهرتها دفعت روائيًا إنجليزيا كروبرت لويس ستيفنسون إلى استخدامها كي يصف بطل روايته الأمير أوتوPrince Otto حين داهمه الظلام في الفصل الثاني وألجأه إلى منزل مجهول طرق بابه ليلًا، فاختار للفصل عنوانًا بالغ الدلالة: (وفيه يلعب الأمير دور هارون الرشيد In Which the Prince Plays Haroun-Al-Rashid). لكن، هل كان الرشيد الموصوف في الليالي يتنكّر ويطوّف في بغداد كي يتأكّد من استتباب العدل، أم أنّ ما يؤرّقه شيء آخر؟ لنتذكّر، هناك مائة وخمسون سنة تفصل بين زمن الخليفة الراشد والخليفة الرشيد، وما كان يُعدّ عدلًا وكفاءة في زمن الفاروق، صار يُعدّ خُرْقًا وتبديدًا للجهد في زمن اتسعت فيه رقعة الخلافة العباسية، وتحوّلت العاصمة من مجرد أزقة ودُويرات إلى متاهة لانهائية تُدعى بغداد، كما أنّ ثالث حكايات (ألف ليلة وليلة)، وهي الحكاية الأولى التي يظهر فيها هارون الرشيد -أعني (حكاية الحمّال والبنات الثلاث)- كافية لتبديد أي تصوّرات واهمة عن العدل.

حكاية (الحمّال والبنات الثلاث) من أبرع حكايات الليالي، وتفتح باب السحر عريضًا أمام القارئ، فهي تخبرنا عن حمّال يقف بضجر متكئًا على قفصه، إلى أن تتوقف أمامه دلّالة بارعة الحسن وتأمره أن يتبعها، ثم بعد أن طافت به على الفكهاني ثم الجزّار ثم الحلواني ثم العطّار -والقفص آخذ بالامتلاء في كل نوبة- إذا بهما ينتهيان إلى دار واسعة نظيفة الجنبات، ثم تفتح لهما بوّابة فإذا هي أجمل من الدلّالة، ثم تستقبلهما صاحبة الدار فإذا هي أجمل من البوّابة والدلّالة، مما دفع الحمّال إلى استبدال أجرته بطلب البقاء في الدار كي يسامر البنات ليلًا، فإذا بحياته المضجرة تتحوّل ليلة من الأنس واللهو والطرب. نعم أيها القارئ الخليّ، ما يمكن أن يحدث لحمّال بغدادي فقير يمكن أن يحدث لك، وقد ينفتح باب السحر في أي لحظة لتتحول حياتك

الرتيبة إلى لوحة باهرة الألوان. لكنّ صفاء ليلة اللهو تلك لا يلبث أن يتكدّر، فبعد أن سمح البنات لدراويشَ ثلاثة بالانضمام إلى مجلس اللهو لأنّ هيئتهم طريفة، وبعد أن استضفن تجارًا ثلاثة سيتبيّن لاحقًا أنهم الخليفة هارون ووزيره جعفر والسيّاف مسرور، إذا بالضيوف لا يلتزمون بشرط المجلس وهو ألا يتكلموا فيما لا يعنيهم، وإذا بليلة اللهو تتحول إلى موقف خطير كاد يُسفك أثناءه دم أمير المؤمنين، لكنّ كل هذا لا يعنينا وإنما يعنينا ما جذب هارون الرشيد إلى الدار وجعله يطرق بابها ليلًا، فلقد سمع آلات الملاهي وصوت الغناء يتناهى إلى من في الخارج أثناء هجعة الليل، الأمر الذي أكدّه جعفر البرمكي عندما قال محذّرًا: هؤلاء قوم قد دخل السُكر فيهم ونخشى أن يصيبنا منهم أذى، لكنَّ الخليفة -وكما جرت العادة في الليالي- يتجاهل تحذير وزيره ويمضي فيما اعتزم من أمر. ولا يذهبن الظن بك بعيدًا فتتصور أنّ ما ينشده الخليفة هو اللهو والقصف، إذ تسارع شهرزاد لتخبرنا أنّ البنات عندما أتين الخليفة بشراب قال: أنا حاج، وانعزل عنهم. إذن هذا خليفة لا يعسّ الليل تحرّيًا عن استتباب العدل كما كان يفعل سلفه الفاروق، ولا يتورّط في المعاصي والشراب والحرام كما توهمنا قصص أخرى، إنما هو خليفة يبحث عن طرفة جديدة أو قصة طويلة لأنه لا يستطيع أن ينام في قصرِه!

تكاد هذه الصورة تطابق أغلب حكايات الليالي التي تتناول الخليفة الرشيد، ففي (حكاية هارون الرشيد وأبو الحسن العماني) تحكي شهرزاد أنّ الخليفة هارون أرق ذات ليلة أرقًا شديدًا فأمر باستدعاء وزيره جعفر، فلمّا وقف بين يديه قال: يا جعفر، إنه قد اعتراني في هذه الليلة أرق فمنع عني النوم ولا أعلم ما يزيله عني، قال: يا أمير المؤمنين، قد قالت الحكماء: النظر إلى المرآة، ودخول الحمّام، واستعمال الغناء، يزيل الهم والفكر. فقال: يا جعفر إني فعلت كل هذا فلم يُزِل عني شيئًا، وأنا أقسم بآبائي الطاهرين، إن لم تتسبب فيما يزيل عني ذلك لأضربن عنقك. قال: يا أمير المؤمنين هل تفعل ما أشير

به عليك؟ أن تنزل بنا في زورق وتنحدر به في بحر الدجلة مع الماء إلى محل يسمى قرن الصراط، لعلنا نسمع ما لم نسمع، أو ننظر ما لم ننظر.

يجدر أن نتأمل الحلَّ الذي اقترحه جعفر البرمكي، إذ يعتقد الوزير أنّ مولاه سمع ورأى كل شيء إلى أن أصابه الملل، ودواء ذلك أن ينزلا في زورق لعلّهما يسمعان ما لم يسمعا ويريان ما لم يريا من قبل. لكنّ العلّة أعمق من ذلك وأصعب من أن يدركها فهم الوزير. لقد تأكدّ موضوع الأرق، لكننا نريد أن ننفذ إلى جذره، وهو ما سنجده في (حكاية أنيس الجليس وعلي نور الدين)، وأنا كفيل لك أيها القارئ الخليّ أنك لو نبشت التربة وتتبعت معي الجذر إلى آخره ستعرف شيئًا عن طبيعة السعادة وآلة العدل.

جماليات التلفيق

ما إن تشرع شهرزاد بحكايتها، حتى يستولي على القارئ إحساس مستوفز يذكّره أنه لا يستطيع الاطمئنان إلى تفاصيل هذه الحكاية الفاتنة، أنّ لعبة تركيب الصور التي أمامه Jigsaw puzzle عبثت بها يد عابث فمزّقتها ثم جمتعها على غير نظامها السابق؛ صحيح أنّ هذه القطع الألف لا تطابق الصورة الأصل التي على غلاف اللعبة، لكنها -وبمعجزةٍ ما- استطاعت أن تلفّق صورةً أكثر بهجة وأزهى ألوانًا. تحكي شهرزاد أنه كان بالبصرة ملك يُقال له محمد بن سليمان الزيني يحب الفقراء والصعاليك، لكنّ القارئ الذي له نظر في التاريخ يدرك أنّ من يتولى أمر تدبير مدينة في زمن الرشيد يُلقب واليًا أو أميرًا، وليس ملكًا. سرعان ما ينقشع اللبس حين يتذكّر القارئ أنّ حِكايات (ألف ليلة وليلة) نمت واختمرت في أسواق حلب والشام والقاهرة الأيوبية ثم المملوكية، حين تنافست الممالك واستقلّت الإمارات وصار أدنى أمير يتسمّى بالملك فلان أو السلطان علّان، ومن تتبع أسماء أولاد صلاح

الدين الأيوبي سيزول عنه العجب[1]. إذن لن نعجب لو اختار ملفِّق الحكايات لقب (ملك) لوالي البصرة، فذلك ما كان يراه حوله آنذاك. لكنّ التلفيق لا يقف هنا، وإنما يتعدّى إلى أسماء الوزراء والحجّاب، فما إن تفرغ شهرزاد من امتداح ملك البصرة وذكر مناقبه حتى تخبر عن وزيرين له أحدهما الفضل بن خاقان، والثاني المعين بن ساوي، كان الأول أكرم أهل زمانه، بينما الثاني يكره الناس ويعاديهم. يدرك القارئ أنّ الفضل بن خاقان اسم ملفّق من ثلاث شخصيات تاريخية هي: الفضل بن يحيى (الوزير الكريم)، والفضل بن الربيع (الوزير المتربّص)، والفتح بن خاقان (الوزير المثقف)، لا بدّ أنّ صانع الحكاية المسكون بثيمة (الوزير الطيب والوزير الشرير) استحضر كل هذه السمات أثناء تلفيقه اسمًا للوزير الذي سيكون والد الشخصية الرئيسية. مثل ذلك يُقال عن الحاجب علم الدين سنجر الذي سينقذ بطلنا في منتصف الحكاية، فاسمه مستعار من ثلاث شخصيات تاريخية، أحدها كان نائبًا لقطز على دمشق، والثاني مملوكٌ لأمير يُدعى الجاولي، والثالث (مقاول الهَدَد) لدى قلاوون، إذ كان يتولى هدم الأسوار والكنائس.

لكنّ التلفيق لا يقف هنا، بل يتعدّى إلى الأشعار التي ترد في الليالي، وهي قضية شائكة، لأنّ الأشعار الموجودة في المخطوطات القديمة -كالنسخة الشامية التي اعتمدها محسن مهدي في تحقيقه- هي أشعار ملحونة ذات نظم ركيك ومكسور، الأمر الذي دفع بعض المحققين-كالشيخ محمد قطة العدوي- إلى معالجته وتصحيح الأشعار إما بإعراب ملحونها، أو بتقويم مكسورها، أو باستبدالها، وقد يلجأ المحقق إلى حافظته الغنية في كثير من هذه المعالجات، فتخرج القصيدة خليطًا عجيبًا شاذًا من أبيات تنتمي إلى شعراء متباينين زمنًا وأسلوبًا، كما حصل عندما وصفت شهرزاد الجارية التي

---

(1) عددهم سبعة عشر وهم على الترتيب: الملك الأفضل نور الدين صاحب دمشق، والملك العزيز عماد الدين صاحب مصر، والملك الظافر مظفر الدين صاحب بصرى، والملك الظاهر غياث الدين صاحب حلب، والملك المؤيد نجم الدين صاحب رأس العين، ولا أريد ذكرهم جميعا كي لا تطغى الحاشية على المتن.

أراد الوزير الفضل بن خاقان أن يبتاعها لمولاه الملك الزيني، إذ قالت تصفها: ثم حضر السمسار ومعه جارية رشيقة القد، قاعدة النهد، بطرف كحيل، وخدّ أسيل، وخصر نحيل، وردف ثقيل، وعليها أحسن ما يكون من الثياب، ورضابها أحلى من الجلّاب، وقامتها تفضح غصون البان، وكلامها أرقّ من النسيم إذا مرّ على زهر البستان، كما قال بعض واصفيها:

لها بَشَرٌ مثل الحريرِ ومنطِقٌ
رخيمُ الحواشي لا هُراءٌ ولا نزرُ
وعينانِ قال اللهُ كونا فكانتا
فعولانِ في الألبابِ ما تفعلُ الخمرُ
فيا حبّها زدني جوًى كلَّ ليلةٍ
ويا سلوةَ الأيّامِ موعدُكِ الحشرُ
ذوائبها ليلٌ ولكنْ جبينها
إذا أسفرت يومًا يلوحُ بهِ الفجرُ

فالبيتان الأول والثاني مقتطعان من قصيدة ذي الرُمّة:

ألا يا اسلمي يا دارَ ميٍّ على البِلى
ولا زال مُنهلًّا بجرعائكِ القَطرُ

والبيت الثالث ينتمي إلى رائية أبي صخر الهذلي:

لليلى بذات الجيشِ دارٌ عرفتها
وأخرى بذات البينِ آياتها سطرُ

أما البيت الرابع -وهو أوهنها نسجًا- فالأحرى أنه من جلباب شيخنا الأزهري محمد قطّة العدوي غفر الله له.

ظاهرة التلفيق هذه تزداد غرابة عندما تلقي إحدى شخصيات الحكاية مقطوعة تنتمي إلى شاعر لم يولد بعد، كما حدث حين صعد الخليفة هارون

الرشيد شجرة جوز ليطلّع على ما يجري داخل قصره، فإذا بفتاة جميلة نعرف ضمنًا أنها الجارية أنيس الجليس تعالج عودها وتصدح بالأبيات التالية:

يـا ناهريـنَ مسـاكينًا محبينـا
مهمـا فعلتـم فإنّـا مسـتحقينا
لا تقتلونـا فإنـا أهـل مسـكنةٍ
وراقبـوا اللـه فيمـا تفعلـوا فينـا
مـا الخـوفُ أن تقتلونـا فـي منازلكـم
وإنّمـا خوفنـا أن تأثمـوا فينـا

والأبيات ظريفة رغم فظاعة الأغلاط النحوية في البيت الأول، وتكرار القافية في الثاني والثالث، الأمر الذي أزعج الشيخ العدوي فدفعه إلى ردِّها إلى قالبها الأصلي الذي استفيد منه وزن وقافية الأبيات، فإذا بأنيس الجليس تصدح بنونية ابن زيدون وهي لا تعلم، بعد أن عبث بها شيخنا الأزهري وحشر في آخرها أحد أبيات المخطوطة الشامية:

أضحـى التنائـي بديـلًا مـن تدانينـا
ومُـذ دنـى طيـبُ لقيانـا تجافَينـا
بنتـم وبنّـا فمـا ابتلّـت جوانحُنـا
شـوقًا إليكـم ولا جفّـت مآقينـا
غِيـظ العِـدى مـن تسـاقينا الهـوى فدَعوا
بـأن نغَـصَّ فقـالَ الدهـرُ آمينـا
مـا الخـوفُ أن تقتلونـا فـي منازلكـم
وإنّمـا خوفنـا أن تأثمـوا فينـا

والأمر جدّ طريف، فلقد أنكر هارون الرشيد منظر الفتاة والفتى الغريبين وهما ينادمان خادمه إبراهيم الخولي ويخرجانه من وقاره، لكن ماذا عساه يقول لو علم أنّ الأبيات التي تغنيها الفتاة هي لشاعر سيأتي بعد زمنهم بمئتين وخمسين سنة؟

لذا ينقسم قرّاء (ألف ليلة وليلة) إلى ثلاث طبقات: (قارئ بريء) يقرأ الليالي فيندمج مع حكاياتها، ويعيش مع شخصياتها، ويُسلِم نفسه بالكامل لسرد شهرزاد، وهو أكثر القراء استمتاعًا بالليالي، و(قارئ مثقف) يقرأ الحكايات فيزعجه تمايز الملفّق عن الأصلي، ويضيق بتهافت اللغة، ويهاجم الليالي لأنها -في اعتقاده- تشوّه صورة الخليفة هارون الرشيد والمجتمع الإسلامي في ذلك الزمن، وهو أكثر القرّاء شقاءً بالليالي ولطالما طالب بتنقيح الليالي أو منعها. ثم يأتي قارئ ثالث أدعوه (القارئ المتجاوز)[1] يدرك أنّ هارون الرشيد الموجود في الليالي ليس الخليفة العباسي الخامس وإنما تصوّر الطبقات المسحوقة له، ويطرب للغة الليالي لأنها في نظره مزيج فذّ من سوقية مملوكية شابتها حساسية أزهرية جاءت بعدها بقرون، يدرك هذا القارئ أنّ الحكمة ليست حِكرًا على الطبقة المثقفة المحيطة بالحكّام -والتي يكاد يكون أكثر تراثنا الأدبي من نتاجها- وإنما تتجاوز إلى كلمة قد ترد في ابتهال سقّاء، أو شتيمة حجّام، أو أماني شحّاذ، أو هلاوس صعلوك.

إن كان لهذا المقال من هدف، فهو إقناعك بالدخول في هذه الطبقة الثالثة من القرّاء.

تركة صيمرية

نرجع إلى حكايتنا: يأمر حاكم البصرة الملك محمد بن سليمان الزيني وزيره الفضل بن خاقان بابتياع جارية له لم ير الناس أجمل منها، ويهبه من أجل ذلك عشرة آلاف دينار، وبعد تردد على سوق الرقيق ومفاوضات مع السماسرة والنخّاسين، يقع الوزير على الجارية أنيس الجليس، ويجدها تطابق أوصاف سيّده وزيادة، لكنه بدل أن يأخذها إلى الملك يمضي بها إلى زوجته ويسألها أن

(1) كلت أن أكتب الميتاقارئ، لولا خوفي من أصدقائي اللغويين، وإدراكي أن جماليات التلفيق بين السوقي والفصيح لا تنطبق على التلفيق بين لغتين متباينتين كالعربية واللاتينية.

تدخلها الحمام وتلبسها أحسن الثياب، حتى إذا زايلها وعثاء السفر واستراحت عشرة أيام دفعها إلى الملك فازدادت حسنًا في عينيه. لكنَّ الأقدار تجري بعكس المبتغى، إذ يدخل في أحد الأيام العشرة ابن الوزير علي نور الدين وقد تمكّن منه السُكر، فيرى الجارية أنيس الجليس وقد خرجت من الحمّام ولبست أحسن ثيابها فيواقعها زاعمًا أنّ والده اشتراها له ثم يهرب. يعلم الوزير بفعلة ابنه الشائنة فيقسم أن يقتله ويوقن بالعطب. لم يصفح عنه إلا بعد أن أقنعته والدة الفتى أنه لو كتم الأمر ودفع الجارية إلى ابنهما فلن يعلم أحد. لكنّ أمرًا مثل هذا لا يمكن كتمانه، خصوصًا إذا كان هناك عدو متربّص كالمعين بن ساوي الذي ما إن سمع بالخبر حتى كاد يوصله إلى الملك لولا ما يعلمه من حظوة الوزير ابن خاقان عند سيّده.

ثم يموت الفضل بن خاقان، فتتخذ الحكاية اتجاهًا آخر، إذ يشرع علي نور الدين بتبديد ثروة أبيه كيفما اتفق، ويصطفي عشرة نُدمان من أبناء التجّار ينفق عليهم ليله ونهاره، ويهبهم بحساب ودون حساب، والأيام تنفرط من راحته انفراط حبّات المسبحة، وهو في لهو وطرب وسهر وسُكر، وكان كلما حذّره وكيل أمواله يتمثّل بقول الشاعر:

إذا ما ملكتُ المالَ يومًا ولم أَجِدْ
فلا بسطت كفّي ولا نهضتِ رجلي
فهاتوا بَخيلًا نال مجدًا ببخلهِ
وهاتوا أرُوني باذِلًا مات من بَذْلِ

وكما هو متوقّع، يدخل وكيله بعد مرور سنة ليخبره أنّه لم يبق تحت يده شيء يساوي الدرهم أو بعض الدرهم. يشتد اليأس بعلي نور الدين، ويسمع أحد الندماء الحوار فيوصله إلى بقية الجلساء، فإذا بهم ينسلون من مجلسه الواحد تلو الآخر، وعندما ينكر علي نور الدين انصرافهم المبكّر يعتذر أحدهم بأنّ زوجته ستضع الليلة، ويذكر آخر أنه مدعو لحفل أقامه أخوه بمناسبة تطهير ولده. يلجأ علي نور الدين إلى هؤلاء الندماء عندما تشتدّ به الفاقة، ويطرق أبواب

دورهم على التوالي علّهم يقرضونه مالًا، وكان كلما ينتجع أحدهم تخرج عليه جارية أرسلها سيّدها لتقول بلهجة ركيكة: يا سيدي، إنّ سيدي ما هو هنا!

قصة الشاب الغرير الذي يرث أموالًا يبدّدها على ندمائه، حتى إذا لجأ إليهم فيما بعد لم ينفعوه، هي واحدة من أشهر القصص في التراث العربي، وتتكرر في المدوّنة القصصية كثيرًا، ولعلّ أشهر نماذجها-وأكاد أقول أقدمها- يصادفنا في (المقامة الصيمريّة) لبديع الزمان الهَمَذاني، حيث يروي عيسى بن هشام عن أبي العنبس الصيمري ما صادفه حين قدم إلى دار السلام ومعه من الدنانير والأثاث والآلة ما يغنيه عن سؤال الناس، ثم كيف صحب من التُجّار والكُتّاب وأهل البيوتات والعقار جماعةً انتخبهم انتخابًا، وظنّ أنه يدّخرهم للشدائد ونوائب الدهر. وتمضي الأيام وأبو العنبس الصيمري ينفق بكرم على ندمائه، فهم ما بين صبوح وغبوق، يشربون نبيذ العسل، ويأكلون الجدايا الرُضَّع، والطَّباهِجات الفارسية، والمُدققّات الإبراهيمية، والقَلايا المُحرِقة، والكَباب الرَّشيديّ، والحُملان الراعبية، والنَقْل من لوزٍ مقشَّر وسُكّرٍ وطبَرزد[1]، حتى إذا نفد كل ما معه من مال، إذا بندمائه ينفضّون من حوله، ويتحامونه كأنه مجذوم. لكنَّ أبا العنبس -كباقي أبطال المقامات من المُكدِين، وبعكس علي نور الدين- لم تكن تعوزه الحيلة، ما إن ينفد ماله ويتنكّر له الإخوان حتّى يخرج سائحًا يروي النوادر والأخبار والأسمار والفوائد، يسترفد ويجتدي، ويتوسّل ويُكدي، ويمدح ويهجو، إلى أن يكسب ثروةً تجعله يعود إلى بغداد بحال أسرى من الأولى، مما يدفع ندماءه

---

(1) قصدت إلى ذكر قائمة الطعام كاملة، لا لأجعل ريقك يتحلّب، وإنما كي ألفت نظرك إلى هذه الظاهرة الأسلوبية التي أظن أنّ مؤلفي حكايات ألف ليلة وليلة يدينون بها أيضا إلى بديع الزمان الهمذاني، فهم مثله مولعون بتعداد كلَ ما يرد من ألوان الطعام، ويدركون أنّ ذلك التعداد يزيد الحكاية -وقبلها المقامة- ألوانًا وبهجة، وحسبك كي تتأكد من طبيعة هذا الدين أن تقرأ حكاية (الحمال والبنات الثلاث) المذكورة آنفا، وكيف أخذ قفص الحمال يمتلئ بالتفاح الشامي، والسفرجل العثماني، والخوخ العماني، والياسمين الحلبي، والنينوفر الدمشقي، والخيار النيلي، والليمون المصري، والأترج السلطاني، وأرطال اللحم الملفوفة في ورق الموز، وبالمشبّك، والقطائف، والصابونية، وأقراص الليمون، ولقيمات القاضي، إلى آخر (المينيو الشهرزادي).

القدامى كي يصيروا إليه ويشكوا ما عندهم من ألم الشوق والوحشة، وكم كان سرورهم عظيمًا عندما أخذ أبو العنبس بخاطرهم بدل أن يعاتبهم، مؤكّدًا أنه على العهد القديم لم يتغيّر، حتى إذا اطمأنوا إليه وتوافدوا إلى منزله كي يسهروا، إذا به يكشِّر عن أنيابه، فيصرف غلمانهم عندما يتمكّن منهم السُكر، ويدفع إلى مزيّنٍ يحضره كي يحلق لحاهم جميعًا، فإذا بالقوم جُرد مُرد كأهل الجنة، وإذا هو يجعل لحية كل واحد منهم مصرورة في ثوبه ومعها رقعة مكتوب فيها: من أضمر بصديقه الغدر وترك الوفاء كان هذا مكافأته والجزاء.

ليس هذا التشابه الوحيد ما بين المقامات والليالي، فكم من حكاية تقرأها في (ألف ليلة وليلة) تخال أنّك مررت بها سابقًا في المقامات، أو بمشهد مُجتزَأ منها، أو بموتيف مستفاد كنت قد صادفته عند بديع الزمان. فمثلًا، عندما تقرأ في (حكاية المباشر) عن الشاب الذي رفع يده متأفِفًا من أكلة زرباجة، وكيف عندما أنكر عليه الحاضرون كشف عن إبهام مقطوع وحكى ما لحقه من شؤم هذه الأكلة، يذكِّرك ذلك بأبي الفتح الإسكندري في (المقامة المَضيرية)، حين قُدِّمت بين يديه مَضيرة تُثني على الحضارة وتترجرج في الغَضَارة، لكنَّ أبا الفتح يرفع يده متأفِفًا، ويلعنها وصاحبها وطابخَها وآكلَها، ويكون هذا (الموتيف) بوابةً تفتح باب القصّ ليخبرنا بما لحقه من شؤم هذه المَضيرة المترجرجة. ومثلًا، عندما تقرأ في (حكاية الأحدب والنصراني والمباشر واليهودي والخيّاط) عن سمسار السلطان النصراني الذي كان الأولاد يخطفون عمامته كلما سكر، فينهرهم ويحصبهم بالحجارة، حتى أوقعه ذلك في شبهة قتل الأحدب، يذكِّرك ذلك بمشهد أبي الفتح الإسكندري وهو يجري في آخر (المقامة المَضيرية) هاربًا من مضيفه الذي اندفع يناديه ووراءه الصبيان يعيدون نداءه: يا أبا الفتح المضيرة، إلى أن رمى أبو الفتح أحدهم في هامته، مما أدّى به إلى السجن.

كل ذلك يدفعني إلى اقتراح بديع الزمان الهمذاني أبًا روحيًا لشهرزاد، ومصدرًا لكثير من القصص والموتيفات التي استفادها ملفقّو (ألف ليلة

وليلة) لاحقًا، وما أعظم خطأ أولئك الذين نظروا في كتاب (الإمتاع والمؤانسة) لأبي حيّان فوجدوه مُقسَّمًا إلى ليالٍ تشبه في ترتيبها (ألف ليلة وليلة)، ونظروا في الليلة الأولى فوجدوها تذكر كتاب (هزار أفسَان) الذي استفاد ملفقّو الليالي حكاية شهريار وشهرزاد الإطارية منه، الأمر الذي دفعهم إلى اقتراح التوحيدي مؤلفًا محتملًا لكتاب (ألف ليلة وليلة)، صحيح أنّ أبا حيّان لا يتورّع عن اختلاق الأخبار ونسبتها إلى أناس أعلام أو مجهولين كما نرى في كثير من مصنّفاته، لكنَّ تلك الأخبار تماثل في بنيتها ما نجده في مصنّفات الجاحظ وابن قتيبة والأصفهاني من مرويات تاريخية وأخبار أدبية ونكات لغوية تحاول أن تنفي شبهة الخيال بدل أن تدّعيها، ومن نظر في بنية الحكاية عند التوحيدي أو الجاحظ أو الأصفهاني وجدها أبعد ما تكون عن الحكاية الخيالية التي يكاد يكون بديع الزمان أبا عُذرتها في الأدب العربي[1].

فكيف إذا علمت أيها القارئ الخليّ أنّ مقامات الهَمَذاني كانت -فيما يذكر في رسائله- أربعمائة مقامة، وأنّ أكثرها ضاع ولم يصلنا إلا نيّف وخمسون؟ كم من مشهد أو موتيفة استفيدت من مقامة همذانية ثم اندثر الأصل وبقي ظلها في الليالي؟ يا لها من تركة صيمرية، تلك المقامات الأربعمائة التي ورثها شداة الأدب من بديع الزمان ثم ضيّعوا أكثرها كما فعل علي نور الدين بتركة والده، وكما فعل أبو العنبس الصيمري في دار السلام، وإن كنا نحن القرّاء نجد بعض العزاء في أولئك الورثة الذين رغم تضييعهم أغلب مقاماته لم يعدموا أشياء استفادوها ثم استخدموها لاحقًا فيما لفقّوه من حكايات.

(1) هناك ابن المقفّع وكتابه الشهير كليلة ودمنة، لكنّ دوره فيه مترجمًا أكثر منه مؤلفًا يحرمه من شرف الأسبقية في ابتداع الحكاية الخيالية.

التناظر الرهيب[1]

نرجع إلى الحكاية: يعود علي نور الدين إلى داره خائبًا حزينًا، بعد أن أضاع ماله وتنكّر له أصحابه، فلا يجد مخرجًا لما هو فيه من الفاقة ومرارة الجوع إلا ببيع ما في داره من أثاث ورياش، حتى إذا تحوّلت فضاءً بلقعًا اقترحت أنيس الجليس أن ينزل بها سوق النخاسة ويبيعها بعشرة آلاف دينار؛ الثمن الذي ابتاعها به والده أول الحكاية. ها هنا امتحان حقيقي لعشق علي نور الدين، وتناظر لطيف ما بين أول الحكاية ومنتصفها، وهي تقنية تستخدمها شهرزاد كلما كثرت خيوط القصة أو طالت وأرادت أن تضع لها منتصفًا، لكن قبل أن أخوض في هذا التكنيك، لا بدّ أن ألفت نظرك إلى أنّ هذا التطوّر الجديد في الحكاية -أعني نزول علي نور الدين بجاريته إلى سوق الرقيق- هو مستفادٌ أيضًا من سيرة شاعر عباسي يُدعى محمود الورّاق، ترد حكايته في (طبقات الشعراء المُحدثين) لابن المعتز، ولا ضير من إيرادها كاملة كي تلمس مهارة ملفّق الليالي في الاستفادة من مصادر مختلفة ثم نسجها في حكاية واحدة طويلة تفوق ببراعتها كل المصادر الجزئية. تقول الحكاية: «كانت سَكَن جارية محمود الورّاق من أحسن خلق الله وجهًا، وأكثرهم أدبًا، وأطيبهم غناءً، وكانت تقول الشعر فتأتي بالمعاني الجياد والألفاظ الحسان، وكان محمود قد رقّت حاله في بعض الدهر، واختلت اختلالًا شديدًا، فقال لجاريته سكن: قد ترين يا سكن ما أنا فيه من فساد الحال، وصعوبة الزمان، وليس بي وجلالِ الله ما ألقاه في نفسي ولكن ما أراه فيك، فإني أحبّ أن أراكِ بأنعم حال وأخفض عيش، فإن آثرتِ أن أعرِضَكِ على البيع فعلت، لعل الله عزّ وجل أن يخرجك من هذا الضيق إلى السعة، ومن هذا الفقر إلى الغنى. فقالت الجارية: ذلك إليك، فعرضها، فتنافس الناس ورغبوا في اقتنائها، وكان أحد من بذل فيها

(1) العنوان مستفاد من قصيدة ويليام بليك الشهيرة: أيها النمر المشتعل باهرًا، متبخترًا عبر غابات الليل، أية يد تلك وأية عين، استطاعت أن تجبل تناظرك الرهيب؟

أحدَ الطاهريّين[1] مائة ألف درهم، وأحضر المال، فلما رأى محمود تلك البِدَر سَلِس وانقاد ومال إلى البيع، وقال: يا سَكَن البَسي ثيابك واخرجي. فلبست ثيابها وخرجت على القوم كأنها البدر الطالع، وكان محمود معها، فقالت سكن وأذرت دمعها: يا محمود، هذا كان آخر أمري وأمرك أن اخترتَ عليّ مائة ألف درهم؟ قال محمود: فتجلسين على الفقر والخَسْف؟ قالت: نعم، أصبر أنا وتضجر أنت، فقال محمود: أشهدكم أنها حرّة لوجه الله، وأني قد أصدقتها داري وهي ما أملك، وقد قامت عليّ بخمسين ألف، خذوا مالكم بارك الله لكم فيه. قال الطاهري: أما إذا فعلت ما فعلت فالمال لكما، ووالله لا رددته إلى ملكي. فأخذ محمود المال وعاش مع سكن بأغبط عيش»[2].

لكنَّ الحكاية الملفّقة في الليالي تختلف في مآلها عن حكاية محمود الورّاق و جاريته سَكن، الأمر الذي يشهد ببراعة مستخدمها، فعندما ينزل علي نور الدين بأنيس الجليس إلى سوق الرقيق، إذا بعدو الأمس -المعين بن ساوي- ينزل السوق أيضًا، وعندما يهمّ بأخذ الجارية بأقل من نصف سعرها، ويتحاشى التجّار أن يزيدوا عليه لما يعلمونه من بطشه، يلجأ الدلّال إلى حيلة لطيفة يوعز بها إلى علي نور الدين، فيقترح أن يدخل السوق ويضرب أنيس الجليس ويقول: ويلكِ لقد فديتُ يميني حين أقسمت أن أنزل بك السوق وينادي الدلّال عليكِ. ومهما قلت لي عن براعة قصة محمود الورّاق ولطافة مآلها، أنا أميل إلى هذه النسخة الملفّقة، ومأخوذ بالكامل بحيلة علي نور الدين واصطفاف الدلّال وباقي أهل السوق معه لِما ينقمونه من تسلّط القويّ على الضعيف، كما أنّ هذا التطوّر الدرامي يعود بالحكاية إلى بدايتها، فعندما يرفض المعين بن ساوي ترك الجارية تذهب، ويأبى علي نور الدين إلا المضي بها، يجذب علي نور الدين الوزير من فوق سرجه ويرميه فوق معجنة طين، ثم يلكمه على أسنانه إلى أن تتعفّر لحيته

---

(1) أحفاد طاهر بن الحسين الخزاعي، أشهر قادة المأمون، سيّره لقتال أخيه الأمين فحاصر بغداد وأتاه برأسه، وأصبح هو وأبناؤه من المتنفّذين في دولة الخلافة العباسيّة.

(2) ابن المعتز. طبقات الشعراء المحدثين. ت: عمر الطبّاع. ص415.

بالدم، وعندما يرى الوزير نفسه على هذه الحال يعلّق برشًا حول رقبته ويمسك بحزمتي حلفة ويدخل على الملك، وعندما يسأله الزيني عمّا أوصله إلى هذه الحال الذليلة يحكي ما جرى له في السوق، وكيف كان يريد استرجاع الجارية لمولاه لكنّ عليًا نور الدين أهانه ولم يقم وزنًا لذلك، أليس الملك أحقّ بها وقد أنفق الوزير المتوفي مال الملك عليها؟ يتميّز الزيني غيظًا، ويبرز عرق الغضب بين عينيه. عندما يلتفت إلى أرباب دولته يجد أربعين ضارب سيف يقفون بين يديه فيأمرهم بالنزول إلى دار علي نور الدين ونهبها والإتيان به وبالجارية مشدودين في الوثاق.

هنا تلجأ شهرزاد إلى تناظر لطيف آخر، فكما أنّ هناك أربعين ضارب سيف مبعوثين لإهلاك علي نور الدين، سيكون هناك أربعون دينارًا مبذولة من أجل إنقاذه. لذا تستحدث شخصية جديدة تدعوها علم الدين سنجر، وتختار أن يكون حاجبًا عند السلطان كي يشهد ويسمع ما يجري، ثم تخبرنا أنه كان فيما مضى من مماليك الفضل بن خاقان والد علي نور الدين، لذا عندما يرى الأعداء يتهيّأون للقبض على ابن سيّده السابق يركب جواده ويسير إلى أن يأتي عليًا نور الدين، وعندما يراه يأمره بالنهوض والهرب حالًا هو والجارية، ثم يهبه دنانيرَ يعدّها فيجدها أربعين دينارًا.

ليست هذه الحكاية الوحيدة التي يُستخدم فيها التناظر الرياضي عند بلوغ المنتصف، ففي حكاية (الصياد مع العفريت) وهي الثانية في (ألف ليلة وليلة)، يرمي الصياد شبكته أربع مرات، فيعلق بها حمار نافق، ثم زير طين، ثم شقافة وقوارير، ثم قمقم نحاس، كل ذلك والصيّاد صابر وراضٍ بقضاء الله وقدره. على الجهة الأخرى من الحكاية، أو من سطح البحر، ينتظر عفريتٌ في قمقمه النحاسي ألفًا وثمانمائة عام، لعلّ أحدًا يخلّصه من سجن النبي سليمان. يُقسِم في أول أمره أنه سيغني مخلّصه أيًا كان ذلك المخلِّص، ثم تمرّ مائة سنة فيُقسِم أن يكشف له كنوز الأرض جميعًا، ثم في القَسَم الثالث أن يقضي له

ثلاث حاجات. ثم في القَسَم الرابع أن يقتله جزاء تأخّره. هذا التناظر ما بين الصياد الواقف فوق سطح البحر، والعفريت المسجون أسفله، لا يخلق منتصفًا للحكاية فقط، وإنما يحوّل صفحة البحر إلى مرآة يتناظر فيها الأعلى والأسفل، والخير والشر، والصبر ونفاده، والتسليم والسخط.

عندما تغنّى ويليام بليك بالنمر المتبختر وسط غابات الليل، وبالتناظر الذي يحكم أعضاءه وخطراته وخطوطه ورقوشه، كان ينظر إلى النمر وعقله شاخص إلى الصانع الذي بالأعلى، وهذا ما تفعله شهرزاد وهي تقيم معمارها القصصي حول مستمعها المحكوم بالفوضى، فلكي تعيد التوازن لروح شهريار المتسممة بالغيرة والسلطة والشكّ والجنس، لا بدّ أن تجعل حكايتها حافلة بالتناظر والتوازي والتناسل والتكرار، فخلف ذلك التناظر الرياضي تناظر آخر أخلاقي يدلّ على التصميم الإلهي والصانع الذي بالأعلى.

ثمانون شبّاكًا

يأخذ علي نور الدين بنصيحة خادم أبيه، فيفرّ هو وأنيس الجليس تحت جنح الظلام، وعندما يصلان إلى ساحل البحر يكتريان مركبًا يأخذهما بعيدًا إلى دار السلام، فبعد أن أهدر ملك البصرة دمهما ما عاد لهما قعدة هناك. يصل المركب إلى دار السلام أخيرًا، ويعطي علي نور الدين الريّس خمسة دنانير، ثم يتهادى هو وأنيس الجليس وقد استبدّ بهما التعب بين البساتين، إلى أن يقفا على مكان مرشوش فيه مساطب مستطيلة، وقواديس معلّقة تفيض ماءً، وفوقه سياج قصب بطول الزقاق، وفي صدر الزقاق باب بستان مغلق، فيغسلان وجهيهما، ويجلسان على المساطب، ويتلذذان بمرور النسيم، إلى أن يتمكّن منهما النوم فينامان. تستأنف شهرزاد وصفها الساحر للبستان فتقول: «وكان هذا البستان يسمى بستان النزهة، والقصر الذي في منتصفه يقال له قصر الفرجة، وهو للخليفة هارون الرشيد. وكان الخليفة إذا ضاق صدره يأتي إلى هذا البستان،

ويدخل ذلك القصر، ويقعد فيه. وكان القصر له ثمانون شبّاكًا، ومعلّق فيه ثمانون قنديلًا، وفي وسطه شمعدان كبير من الذهب. فإذا دخله الخليفة أمر الجواري أن يفتحن الشبابيك، وأمر إسحاق النديم أن يغنّي هو والجواري، فينشرح صدره، ويزول همّه».

ترى أيّ همٍ هذا الذي يحتاج إلى فتح ثمانين شبّاكًا وإيقاد ثمانين قنديلًا وشمعة؟ ما الذي يشغل بالك يا هارون؟ المقطع السابق جوهري، ويرينا شهرزاد في قمّة أدائها وتمكّنها السرديّين، فبدل أن تقول إن الخليفة كان يرزح تحت همٍ عظيم ثم تصف ذلك الهم، لجأت إلى إيحاء لطيف ومجاز ألطف، فجعلته يأمر بإضاءة ثمانين قنديلًا وفتح ثمانين شبّاكًا، وتركت للقارئ أن يتخيّل النسيم الموصوف سابقًا وهو يسري عبر الشبّاك كأنه زفرة مبثوب. ليس زفرة واحدة، بل ثمانين! لا جَرَم إذن لو اخترنا هذه الحكاية للإجابة على سؤال المقال.

ثم تأمّل تلطّف شهرزاد وهي تدخل شخصية مشهورة كهارون الرشيد في حكايتها. فبعد أن تركت بطليها على المصطبة، إذا بحارس يُقال له إبراهيم الخولي يخرج لقضاء حاجة عرضت له، وعندما يجدهما نائمين ومغطيين بإزار واحد يغضب لاعتقاده أنهما من أهل الريبة، ويهم أن يعلوهما بجريدة نخل ويطردهما، لكنه يُدهش لحسنهما عند انكشاف وجهيهما، وتدركه الشفقة على شبابهما، فيشرع يكبس رجل علي نور الدين إلى أن يفيق، وعندما يستفهم عن حالهما يجيبه علي نور الدين مستعبرًا: يا سيدي نحن غرباء، وتطفر دمعة من عينه يرق لها قلبُ الشيخ الخولي فيقول: يا ولدي، اعلم أن النبي صلى الله عليه وسلم أوصى بإكرام الغريب، فلعلّك تقوم وتدخل البستان وتتفرج فيه فينشرح صدرك، ويكتم عن ضيفيه هوّية مالك البستان الحقيقي كي لا يستوحشا، فيزعم أنه ورثه من أهله.

ثم تشرع شهرزاد في رسم مشهد يُمكن أن يدخل ضمن ما يُعرف بكوميديا الأخلاق Comedy of manners، فنحن إزاء طبقتين من الندماء لهما أخلاق

وطبائع مختلفة، وينشأ عن تفاعلهما مجموع مفارقات هي أقرب إلى الهزل والكوميديا. فعلى أحد الجانبين هناك الشابان علي نور الدين وأنيس الجليس، كلاهما لا يتورّع عن المنادمة وشرب الخمر وارتكاب الشهوات، بينما على الجانب الآخر الشيخ إبراهيم الخولي، كسب ثقة الخليفة بدينه وورعه، وكلما رأى أهل الريبة على المصطبة علاهم بجريدة نخل، وهو فوق ذلك كلّه لم يعاقر الخمرة منذ ثلاثة عشر عامًا كما يكرر بإلحاح لا يخلو من طرافة. يتغامز العاشقان كي يجرّا جليسهما إلى ما هما فيه من لهو ولعب، فيستنبط علي نور الدين مخرجًا فقهيًا يقنع به إبراهيم الخولي بإحضار الشراب، وعندما يستسلم الشيخ ويجيبهما يتناوم علي نور الدين كأنّ السُكر صرعه، ويغمز أنيس الجليس كي تقول للخولي بدلال: يا شيخ إبراهيم، انظر هذا كيف عمل معي؟ يشرب ساعة وينام، وأبقى أنا وحدي لا أجد من ينادمني على قدحي، فإذا شربت من يعاطيني؟ وإذا غنّيت من يسمعني؟ وغني عن القول إنّ الشيخ إبراهيم يقع في حبالة هذه الجارية وسيّدها بكل سهولة، فما إن يهمّ بمعاقرة الشراب حتى يستوي علي نور الدين قاعدًا وهو يضحك: يا شيخ إبراهيم، أي شيء هذا؟ أما حلفت عليك من ساعة فأبيت وقلت: إن لي ثلاثة عشر عامًا ما فعلته؟ يرد الشيخ إبراهيم في خجل: والله ما لي ذنب، وإنما هي شدّدت علي. ولا يزال الثلاثة يضحكون ويشربون ويتنادمون ويغنون، إلى أن يتمكّن السُكر منهم، فتقوم أنيس الجليس وتشعل الثمانين شمعة، ويقوم علي نور الدين ويوقد الثمانين قنديلًا، وينهض إبراهيم الخولي قائلا: أنتما أخرع مني، فيفتح الشبابيك جميعًا، ويقدّر الله أنّ الخليفة كان في تلك الساعة جالسًا على الشبابيك المطلّة على ناحية الدجلة، فينظر إلى تلك الجهة ويرى ضوء القناديل والشموع في البحر ساطعًا، وتلوح منه التفاتة فإذا بقصر الفرجة يرهج[1] من تلك الشموع والقناديل.

---

(1) لفظة يرهج تفتقر إلى الفصاحة، لكنك مهما فتّشت في معاجم اللغة لن تجد بديلاً أقدر على إيصال فظاعة ذلك المشهد ووقاحته -وفوق ذلك كوميديته- ولك أن تتخيل وجه هارون الرشيد حين أطل على دجلة ورأى قصره يرهج بالأنوار، وفي إبقائي للفظة دفاع عن مزاوجة الفصحى بالعامية كما يرد في ألف ليلة وليلة، لكن بحساسية وذوق عاليين.

ينتفض الخليفة داعيًا جعفرًا البرمكي، وعندما يمثل بين يديه يصيح في وجهه: يا كلب الوزراء، لولا أنّ مدينة بغداد أُخِذت مني ما كان قصر الفرجة مبتهجًا بضوء القناديل والشموع! ويلك، من الذي له قدرة على هذه الفعال إلا إذا كانت الخلافة أُخِذت مني؟ ينعقد لسان جعفر البرمكي فزعًا. المسكين، يبدو أن (ألف ليلة وليلة) سلسلة من الأحداث المأساوية[1] التي تُلقى على عاتقه دون أن يكون مسؤولًا عنها، وكعادته في مثل هذه المواقف، يفترض ظنه السيء بالخليفة أنّه سيبطش بالمسؤول عن الخطأ، وينتدب نفسه كي ينقذ المخطئ ويحامي عنه، فيلفّق قصّة يزعم فيها أنّ الشيخ إبراهيم الخولي كان عنده الجمعة الماضية، وأنه طلب أن يستأذن الخليفة في استعمال بستان النزهة ليلة واحدة، فهو يريد أن يفرح بأبنائه ويقيم حفل طهارة لهم في حياة أمير المؤمنين ووزيره، ولا مكان أصلح لذلك من بستان النزهة، ثم يضيف جعفر معتذرًا أنه أذن له لكن نسي إبلاغ الخليفة.

غني عن القول إنّ هذه القصّة الملفّقة لم تنطلِ على الرشيد، ورغم أنّ شهرزاد لا تخبرنا صراحة بذلك، إلّا أنّ سلوكه مع وزيره، وتسلّقه شجرة الجوز -كما سنرى- كي يتلصص على من في القصر، كل ذلك يشي أنه رأى نسيج الكذبة المهلهل منذ البداية. يلحّ هارون على الخروج إلى بستان النزهة بصحبة جعفر ومسرور، فالشيخ إبراهيم -حسب تعبيره- رجل مبارك، يتردّد إلى المشايخ، ويحتفل بالفقراء، ويواسي المساكين، فلعلّ أحد هؤلاء يدعو لهم دعوةً يتحقق بها خير الدنيا والآخرة. يتنكّر هارون لهذه المهمّة في

---

(1) تعبير سلسلة من الأحداث المأساوية مستفاد من سلسلة كتب الأمريكي دانييل هاندلر -Leomny Snick et’s A Series of Unfortunate Events ، وقد حُوّلت فيها بعد إلى فلم من بطولة جيم كاري، ثم مسلسل أظرف من بطولة نيل باتريك هاريس، وأيًا كانت النسخة التي تفضّلها، لن تجد في الكتب أو على التلفاز ما يقترح رابطة نسب تربط جعفر البرمكي بأيتام آل بودلير.

زيّ التجّار، فلطالما كان ذلك الزيّ خياره الأمثل عندما يريد أن يتخِّذ دور المراقب أو المتلصص the voyeur، فهو يريد أن يشاهد ما وراء الجدران دون أن يتورّط بالمشاركة فيه[1]. عندما يصل الثلاثة إلى بستان النزهة يجدون بابه مواربًا بلا خفير مما يؤكد ظنون الرشيد، وبدل أن يقصد الخليفة باب القصر، يلجأ إلى شجرة جوز يتسلّقها ويتعلّق عبر فروعها إلى أن يصل إلى الشبّاك المطلّ على الداخل، فيرى خلاله صبيًا وصبيّة كأنهما قمران، ويرى الشيخ إبراهيم قاعدًا وفي يده قدح الشراب، يستحثّ الصبيّة كي تغنّي. رغم غضب الرشيد لاكتشافه كذب الوزير وخلاعة الخولي وانتهاك حرمة البستان، إلا أنّ حسّ المفارقة لم يغادره وهو يقول هابطًا الشجرة: يا جعفر أنا ما رأيت من كرامات الصالحين مثلما رأيت هذه الليلة، فاطلع أنت الآخر على الشجرة وانظر لئلا تفوتك بركات الصالحين! سرعان ما يزول غضب الخليفة ليحل مكانه فضول التلصص، فيسارع إلى الطلوع ثانية ومراقبة ما يجري بالداخل. لا بدّ أنّه لمح على وجوه هؤلاء شيئًا يفتقده ويتمنّاه كلما أجنّه الليل! ثمّ إنّ في صوت هذه الصبية المليحة ونغمات أوتارها المضبوطة شيئًا يأبى إلا أن ينزله ويقوده طائعًا إلى القاعة. لم يعد دور المتلصص كافيًا، هو يريد أن يدخل ويشاركهم هذه البهجة التي على وجوههم، ولكي يتأتى ذلك لا بدّ أن ينزع زيّ التجّار ويستبدل به زيًا آخر. يمشي هارون متفكِّرًا في معضلته، ثم لا يلبث أن يجد لها حلًا حين يرى صيادًا يُدعى كريم يلقي بشباكه في نهر دجلة. يتذكّر أنّه أوعز إلى الشيخ إبراهيم بمنع الصيادين من ارتياد هذا الموضع كي لا يزعجوه في قصر الفرجة. يبدو أن المفاجآت لا تنقضي في ليلة الانتهاكات هذه! يتقدّم الخليفة نحو كريم الصيّاد حتى يقف على رأسه، وعندما يناديه باسمه ترتعد فرائصه، لكنّ الخليفة الذي ينوي مبادلته الثياب يحتاج إلى طمأنته أولًا، فيأمره أن يطرح الشبكة قائلًا: «اصطد على بختي»،

---

(1) راجع مثلا (حكاية هارون الرشيد وأبو الحسن العماني) أو (حكاية الحمال والبنات الثلاث) حيث كان الرشيد متنكرًا في زي التجّار، وعندما قدّموا له الخمر اعتذر عن شربها وانكفأ جانبًا يراقب دون أن يشارك.

وفعلًا، يطرح كريم الصيّاد شبكته ويصبر إلى أن تأخذ حدّها وتثبت في القرار، ثم يجذبها فتطلع حافلة بأنواع من السمك لا تُحصى.

لكن مهلًا، هل يريد الرشيد أن يخدعنا؟ هل خرجت الشبكة مثقلة بأنواع السمك لأنّ كريمًا رمى على بخت أمير المؤمنين؟ ثم أي بختٍ هذا والموضع حرامٌ على الصيّادين، لا يقربونه ولا يرمون شباكهم فيه، مما سمح للأسماك أن تزدهر وتتكاثر؟ هل كان للشبكة إلا أن تخرج ممتلئة بالأسماك؟ ثم أليست هذه بالذات هي لعنة الرشيد والجذر الذي ينغّص عليه نومه كل ليلة: أنه كلما رمى ليس بوسع شبكته إلا أن تخرج حافلة بالأسماك؟

الجبّة والقمل

يتبادل هارون الرشيد وكريم الصياد ملابسهما، فيخلع الخليفة ثوبين من الحرير الإسكندراني والبعلبكي، بينما يقلع الصيّاد عمامته التي على رأسه منذ ثلاث سنين، وجبّة فيها مائة رقعة من الصوف الخشن، وفيها من القمل ذي الأذناب والبراغيث ما يكاد أن يسير بها على وجه الأرض. سرعان ما يجد الخليفة مسّ هذا القمل ويألم منه، فيهوي بكفّه اليمني واليسرى على رقبته صائحًا: يا صياد ويلك، ما هذا القمل الكثير في الجبّة؟ فتأتيه إجابة كريم الصياد بسيطة ومفعمة بالدلالة: يا سيدي، إنه في هذه الساعة يؤلمك، فإذا مضت عليك جمعة فإنك لا تحس به ولن تفكّر فيه. يضرب الخليفة على وجهه اللثام، ويأخذ السمك بعد أن زيّنه ببعض الحشائش، وما إن يرجع إلى وزيره المنتظر تحت شبابيك القصر حتى يرى مصداق ما أخبره كريم الصيّاد، إذ يبادره جعفر محذّرًا: يا كريم ماذا جاء بك؟ انج بنفسك فإنّ الخليفة هنا الليلة. أهذا هو عشم الوزير بالخليفة؟ أتلك الصورة الرهيبة التي يذيعها بين رعاياه؟ لو كان هارون الرشيد في موقف آخر أو مرتديًا زيًّا مغايرًا لما وسعه إلا أن يبطش بوزيره سيء الظن به، لكنه الآن في جبّة الصياد، وبإمكانه أن ينسى دور الخليفة مؤقتًا. حقًا،

للحقائق دبيب يشبه دبيب القمل، ومن يلبس الجبّة يصبر على قملها.

لكن أية سعادة سيتحصّل عليها هارون عندما يلبس الجبّة ويصبر على ما يأتي معها؟ اقرأ الليالي كاملة، لن تظفر بمشهد ينسى فيه الخليفة نفسه ويتهادى مرتاحًا في هندامه كما هو موصوف في الليلة الخامسة والثلاثين من (حكاية أنيس الجليس وعلي نور الدين). بل حتى عندما يقلل إبراهيم الخولي أدبه مع الخليفة ويقول معتقدًا أنه يخاطب كريم الصيّاد: أهلا باللص السارق المقامر، يصبر هارون على الأذى، ويريهم السمك وهو لا يزال حيًا يتحرّك فوق الحشائش، وعندما يتمنى الصبي والصبيّة هذا السمك مقليًا، يأبى الرشيد إلا أن يخدم عليهما ويقلي السمك بنفسه رغم ذهول جعفر البرمكي، فيذهب إلى خصّ الخولي، ويأخذ كل ما يحتاجه من آلة القلي والملح والزعتر، ثم يتقدّم إلى الكانون ويعلّق الطاجن ويقليه قليًا مليحًا، ثم يقدّمه على ورق الموز ويقطف من البستان ليمونًا ويطلع بالسمك ويضعه بين أيديهم. ولن أكتمك سرًّا أيها القارئ حين أقول إنّ ريقي لم يتحلّب لطبخة في (ألف ليلة وليلة) كما تحلّب لهذا السمك المقلي المُملّح والمزعتّر والمقدّم فوق ورق الموز[1].

يفرغ الصبيّان من وجبة السمك بعد أن وجداها كما يشتهيان وزيادة، وينفح علي نور الدين الصيّاد ثلاثة دنانير من الأربعين التي أعطاه إياها الحاجب سنجر، ثم يعتذر قائلًا إنه لو أتاه في أيام سعده لأغناه، لكنه أتاه بعد أن أشاحت الدنيا عنه بوجهها ولم يعد في ملكه غير هذه الدنانير المعدودة. يشكره الخليفة المتنكّر على كرمه قائلًا إنه لا يتمنّى إلا سماع الصبيّة تغني على عودها، فيقبل علي نور الدين طلبه، ويحلف على أنيس الجليس إلا أن تغنّي لهم شيئًا من أجل خاطر الصيّاد، فتتناول الجارية العود، وتغمزه بعد أن

---

(1) لعلّ الكنافة التي اشتهتها فاطمة العرّة في (حكاية معروف الإسكافي) تأتي ثانية، خصوصًا بعد أن وزن الكنفاني خمسة أرطال وقلاها بالسمن وغرّقها بعسل القطر، لكننا لا نستطيع أن نقدّمها على السمك المقلي بعد أن أخلّ معروف الإسكافي بشرط زوجته وجاء بها بعسل قطر بدل عسل النحل، وعاقبة هذا الإخلال معروفة، وصحبة علي نور الدين وأنيس الجليس على خوان الطعام خير من صحبة العرّة على كنافة لم تأت على شرطها.

تعرك أذنه، وتغنّي صوتين كان أحدهما:

ولقد شرفنا إذ نزلتم أرضَنا
ومَحَا سناكُم ظلمةَ الدَّيجورِ

فيحقُّ لي آنّي أخلِّقُ مَنزلي
بالمِسكِ والمَاوردِ والكافورِ

والحق أنك لا تملك إلا أن تعجب من نباهة أنيس الجليس وحسن اختيارها. أتراها حزرت هويّة الشخص الجليل المختبئ تحت الأسمال فأرادت أن ترحّب به بطريقتها الخاصة؟ أم أنها روحها الكريمة لا ترى في الجالس أمامها إلا نديمًا جديرًا بالتكريم، سواء أكان من علية القوم أو سِفلتهم؟ ثمّ تأمّل لعبة الأقنعة تلك واعجب منها؛ كيف تحوّل الضيف إلى مضيف والمضيف إلى ضيف، فإذا بهذين الطريدين اللاجئين إلى بستان النزهة يرحبان بالخليفة المتنكّر قائلين أنهما سيطيّبان منزلهما بالمسك والماورد والكافور احتفاءً بنزوله عليهما، لا يعلمان أن ضيفهما هو صاحب البستان نفسه! لا جَرَم إذن لو اهتزّ الخليفة للمعنى الخفيّ في الأبيات وأخذ يردد وقد اضطرب به الوجد: طيّبكِ الله، طيّبكِ الله.

هنا تصل الحكاية ذروتها، وتحصل الفضيحة التي ستزلزلنا وتزلزل قبلنا قلب هارون الرشيد. فعندما يرى علي نور الدين اهتزاز الصيّاد لعزف جاريته يسأله: يا صيّاد، هل أعجبتك الجارية وتحريكها الأوتار؟ وعندما يرد: إيه والله، يردف ببساطة: هي هبة مني إليك، هبة كريم لا يرجع في عطائه.

أصطاد على بختك

ماذا بوسعنا أن نفعل أمام هذا المشهد المُشكِل؟ إنه مشهد فضيحة سواء أعالجناه بمعايير القرن الواحد والعشرين أو بمعايير زمن الحكاية، إذ

ليس بوسعنا إلا أن نتململ شاعِرين بالحرج من هذا الموقف الذي يصوّر المرأة سلعةً تباع وتُشترى وتوهب أيضًا عندما يهتزّ أحدهم أريحيةً، ومهما حاولنا إيجاد الحجج لا يسعنا إلا أن نعترف أنّ هذه هي حقيقة نظام الرقّ الذي انحدر بسرعة من تعاليم هدفها إعتاق الرقاب، إلى صناعة يتحوّل فيها البشر إلى سلع تباع وتهدى وتهان في سوق المال والشهوات، ولعلّ أبرز انتصارات المجتمعات الحديثة إلغاء هذه التجارة. لكن دعك من كل هذا وأخبرني أهذا سلوك عاشق حقيقي؟ ألم تحاول شهرزاد أن تقنعنا بغرام علي نور الدين وتحدّثنا عن لواعجه وشوقه؟ ألم تحكِ كيف تصدّى لغضب أبيه من أجل أنيس الجليس، كيف عادى ملك البصرة من أجلها، ثم كيف فضّل الفقر والعيش طريدًا على فراقها، وكل تلك الأشعار التي لا يكفّ عن التمثل بها كي يصف لوعته وشوقه وآلامه، ثم يهبها ببساطة لمجرد أن اهتزّ بالكرم! ولا يخدعنّك عندما يجيب على عتاب أنيس الجليس وعبراتها متمثِّلًا بقول الشاعر:

ودَّعتني يومَ الفراقِ وقالت
وهي تبكي من لوعةٍ وفِراقِ
ما الذي أنت صانعٌ بعدَ بُعدي
قلتُ قولي هذا لمن هو باقِ

فتظن أنه تركها عند الصياد لأنه مهدور الدم، وأنه كان يوطِّن النفس على ذلك، ويبيّت النيّة مسبقًا. لا، لقد كان قرار تركها ابن لحظته، والباعث الرئيسي هو اهتزازه بأريحية الكرم كما شهد لسانه حين قال: هي هبة كريم لا يرجع في عطائه.

لم يكن كل ذلك غائبًا عن عين الرشيد الفاحصة. لقد زلزله المشهد كما لم يزلزله شيء من قبل، خصوصًا بعد أن علم أنّ الجارية هي معشوقة الفتى وأغلى شيء على قلبه. لنأخذ خطوةً إلى الوراء، ونعقد مقارنة ما بين سلوك أبطال القصة السعداء وسلوك الخليفة المكروب، أو بالأحرى ما

بين سلوك من ينامون ويحلمون والخليفة الذي لا ينام. هناك ناموس يحكم عالم (ألف ليلة وليلة) ويكاد يكون الرشيد الشخصية الوحيدة المستثناة منه: الكل محاط بالشهوات، والكل عرضة للتجاوز. مهما تحدّثنا عن الانحلال والتهتّك الأخلاقي في ألف ليلة وليلة، لن نستطيع أن نتجاهل فسحة الحريّة الموجودة في صفحاتها، ذلك الإحساس المُحرِّر الذي يكاد يجعل أبطالها يطيرون من الخفة، ولا أظنني أذهب بعيدًا لو قلت إنّ شخصياتها هم الأكثر حريّة في دنيا الأدب. فهذا علي نور الدين يشتري والده جارية لملك البصرة فيأخذها لنفسه، وعندما تهزّه الأريحية يهبها صيّادًا مجهولًا! وهذه أنيس الجليس يأمرها الشيخ إبراهيم بالاكتفاء بإضاءة شمعة واحدة، لكنها -كأمها حوّاء- تتجاوز وتضيء ثمانين شمعة! وهذا إبراهيم الخولي لم يشرب الخمر منذ ثلاثة عشر عامًا، لكنه تحت إلحاح النديمين المليحين يتجاوز ويشربها! وهذا كريم الصيّاد يعلم أنّ الاصطياد داخل بستان النزهة ممنوع بأمر الخليفة، لكنه حين يضيق بفقره يتجاوز ويرمي شباكه في مياهه! الكل محاط بالإغراء، والكل عرضة للتجاوز. وحده الرشيد يقف مراقبًا ومنعزلًا في أثوابه الملوكية، لا يستطيع أن يشاركهم نشوة اللحظة ولا أن يسقط في حبالة الإغراء. صحيح أنه يستطيع أن يملأ قصوره بالجواري والأطعمة والجواهر والشهوات -هكذا تصوّر ألف ليلة وليلة تلك القصور- لكنّ ما يأتي بسهولة تمله النفس بسهولة، والإرادة التي لا يُقال لها «لا» حين ترغب، هي كالإرادة التي يئست من سماع «نعم»، حظهما من الإغراء قليل، ومتنفس حريّتهما ضيّق، وحدها الإرادة التي تتردد ما بين «نعم» و«لا»، ما بين الممكن واللاممكن، ما بين الحلال والحرام، ما بين المشتهى والممنوع، هي التي تقارب حبائل الإغراء متلذذة، وتحظى بفضاء حريّة يفوق في فساحته رقعة الخلافة الإسلامية. نحن لا نتكلّم عن تفوّق أخلاقي يبزّ به الخليفة باقي رعاياه، وإنما عن سلوك لا يستطيع الخليفة أن يخلّ به لأنه يدرك أنه يجلس كرمز للنظام ولآلة العدل الحاكمة باسمه. لو أذنب مقصِّر لا بدّ أن يعاقبه. ولو تمرَّد ابنٌ لا مفرّ من قتله.

صحيح أنه يستطيع أن يحكم بغير ذلك، لكنه لو فعل سيضع عتلة توقف آلة الحكم الرهيبة، ولربما عرّضها للكسر.

استحضر كل ذلك ثم تخيّل الإحساس المحرِّر الذي استشعره الرشيد وهو يرى عليًا نور الدين يرتكب تلك الحماقة ويهب الجارية. لا بدّ أنّ ذلك زلزل فؤاده، ولا بدّ أنه حين ارتكب تصرّفه الغريب الذي سنتحدّث عنه بعد قليل كان لا يزال تحت تأثير تلكم النشوة. فعندما استفهم الرشيد عن حكاية علي نور الدين وحكى الأخير ما جرى له، وكيف أهدر والي البصرة دمه، وكيف سعى المعين بن ساوي في هلاكه، يلجأ الخليفة إلى تصرف شاذ، هو أبعد شيء ممكن عن تحرّي العدل الذي عُرِف عنه، وأشبه ما يكون بلعبة قمار يلعبها مع الأقدار، إذ دعا بورقة وكتب عليها كتابًا من أمير المؤمنين إلى محمد بن سليمان الزيني، يسأله أن يخلع نفسه ويُجلس مكانه عليًا نور الدين، ثم دفع الكتاب إلى الأخير دون أن يختمه أو يرسل معه حاجبًا أو وزيرًا كي ينفي شبهة التزوير عنه. إنها لعبة قمار مثيرة يختبر فيها أمير المؤمنين ما لاسمه من قوة، ويمحِّص عبرها قلوب الرجال وتكالبهم على السلطة، ولم يكن الرشيد ليلعبها أو ليُقدِم على مثل هذا التصرف الخطير وغير المسؤول لو لم يكن ما يزال في ثياب كريم الصيّاد. لقد ألقى شبكته بالكامل في بحر الأقدار، ولأول مرة لا يدري إن كانت ستخرج فارغة أم ممتلئة بالأسماك.

سأرمي شبكتي هذه المرّة وأصطاد على بختك يا كريم الصيّاد!

العدالة المرعبة

ما إن يمضي علي نور الدين بالكتاب، حتى يخلع الرشيد ملابس الصيّاد ويحور إلى دور أمير المؤمنين مباشرة. يبدو أنّ لعبة الأقدار هذه كانت ابنة لحظتها، ونزوة ساعة، فما إن يرجع الرشيد إلى قصره ويستأنف تدبير أمور الحكم حتى ينسى حكاية علي نور الدين وجاريته التي كان قد دفعها إلى خدمه

كي يعتنوا بها في قصره، إلى درجة أنه عندما دخل في إحدى الليالي، وسمع نشجيج أنيس الجليس وهي تنشد الأشعار متوجّعةً على فراق علي نور الدين، شرع يتأمّلها مندهشًا لا يتذكّر من تكون.

تحكي أنيس الجليس قصّتها على الخليفة، وتذكّره بما جرى في بستان النزهة، وأن قد مضى ثلاثون يومًا دون أن يسمعوا من علي نور الدين. يدرك الرشيد -العارف بقلوب الرجال- أنه أرسل الصبي إلى حتفه، لن يتنازل محمد بن سليمان الزيني عن السلطة مهما بدا اسم أمير المؤمنين آمرًا ومرعبًا على الورقة. وبالفعل، عندما يرسل وزيره جعفر البرمكي إلى البصرة كي يتأكّد من تنفيذ الكتاب، يجد عليًا نور الدين في نطع الدم ينتظر سقوط السيف على رقبته. يتدخّل الوزير مبطلًا حكم الإعدام، ثم يصعد إلى القصر ويعزل محمد بن سليمان الزيني بعد أن علم منه أنه كان ينوي التنازل لولا المعين بن ساوي الذي شكّكه بما في الكتاب. عندما تمضي ثلاثة أيام يلتفت علي نور الدين إلى جعفر ويقول إنه مشتاق إلى رؤية أمير المؤمنين، فيتجهّز البرمكي للعودة مصطحبًا عليًا نور الدين، ومحمد بن سليمان الزيني، والمعين بن ساوي الذي صار يبكي ويتندّم على ما فعله طوال الطريق. عندما يصلون إلى حضرة الخليفة ويعلم الرشيد بما جرى يأمر عليًا نور الدين بأخذ السيف وضرب رقبة عدوّه المعين بن ساوي، لكنَّ عليًا ما إن ينظر إلى عيون غريمه ويسمعه يقول: «أنا عملت بمقتضى طبيعتي فاعمل أنت بمقتضى طبيعتك» حتى يرمي السيف من يده، وينظر إلى الخليفة قائلا إنه سيعفو عنه.

لكن هل بمقدور الخليفة أن يعفو أيضًا؟ هل بإمكان العدالة أن تنام للحظة؟ يهتف الخليفة بصوته المهموم المتعب: يا مسرور، قم أنت واضرب رقبته، ويقوم مسرور ويرمي رقبته في الحال. العفو! يا لها من رفاهية لا تتوافر في القصور! والعدل! يا لها من آلة بطيئة وطاحنة! إنها العين التي لا تنام، ليس سهرًا على مصالح الناس وحسب، لكن لأنها مصابة بالأرق! ورغم حرص الأدبيات

الإنسانية على تصوير العدالة بصورة رومانسية وتأكيدها على الأرض التي ستجود بزروعها حينما تتحقق، والألبان التي ستتفجر في ضروعها، والجوع الذي سيصبح منفيًا، إلا أننا لا نملك إلا أن نتذكّر أنّ هذه هي نتائج آلة العدل لا الآلة نفسها، ولو تجرّأنا وتقدّمنا لمعاينة الآلة لرأينا أعضاءً مبتورة ودماءً مهروقة، وأمضّ ما تكون تلك الآلة عندما تسيل الدماء من أناس نحبهم أو أبناء نحدب عليهم رغم خيانتهم.

أذكر أنني لمحت هذه الطبيعة المرعبة للعدالة أول مرّة في حكاية أخرى من (ألف ليلة وليلة) هي (حكاية الملك يونان والحكيم رويان)، فعندما يهمّ الملك بقتل حكيمه الذي أنقذ حياته، يلجأ الأخير إلى حيلة تجعل رأسه المقطوع يتكلّم بعد الموت، ويبوح بأنّ كتاب الأسرار الذي كان الملك يبلّ أصابعه كي يفكّ صفحاته هو كتاب مسموم، ثم يتمثّل الرأس بهذه الأبيات المتشفيّة:

تحكّموا فاستطالوا في حُكومتهم
وعن قليلٍ كأنَّ الحكمَ لم يكنِ
لو أنصَفوا أُنصِفوا لكن بغُوا فبغَى
عليهمُ الدهرُ بالآفاتِ والمِحنِ
وأصبحوا ولِسانُ الحالِ يُنشدهم
هذا بذاكَ فلا عَتبٌ على الزَّمنِ

لكني لم أتحرّك لهذه الأبيات، وإنما لشبحها الذي تعرّض للتشويه والانحلال بعد انتقاله إلى الفرنسية ثم الإنجليزية، فلقد قرأت الحكاية في النسخة الإنجليزية المترجمة من فرنسية دكتور ماردو Dr J C Mardus، والأَمر جدّ طريف، فلطالما وُصِفت الترجمة بالخيانة، وأنّ جزءًا مهمًا من المعنى يسقط كلما انتقلنا إلى لغة جديدة، لكنّ الترجمة هذه المرّة، كشفت عن حقيقة ما كنت لأدركها لولا هذه الخيانة المزدوجة. كانت الأبيات تجري

على هذا النحو:

عندما يحكم الظالم

أحكامًا يعوزها العدل

أشياء رهيبة تحدث.

لكن الأكثر رعبًا

عندما تحكم العدالة

على الحاكم بغير العدل.

ولا تسل عن وقع هذه الأبيات الرهيبة على قلبي! نعم يجب أن تطال العدالة القضاة الظالمين، وأن يموت الملك يونان لغدره بالحكيم رويان، وأن يُعاقب المعين بن ساوي لكيده لعلي نور الدين، وليس أمامنا -نحن النظّارة- إلا أن نهلل لما يحفظ النظام ويذكّرنا بوجود تصميم، لكننا لن نستطيع أن نتعامى عن الجانب المرعب له.[1]

أحسنت شهرزاد ما شاءت حين اختارت لحكايتها هذه الخاتمة التي تشدّد على أنّ العفو رفاهية يستطيع علي نور الدين أن يحظى بها دون الخليفة، وهذا يقودنا إلى الحكمة الخجولة التي تزعم أنّ السعادة ليست في القصور وإنما في دور الضعفاء، وأخالها -للوهلة الأولى- من الكلام المغسول المكرر الذي يحاول أن ينوِّم الضعفاء ويقنعهم بوضعهم القائم. لكن مهلًا، لقد تتبعنا الرشيد وتأمّلنا حاله منذ تقلّبه على مضاجع الأرق وحتى إصداره حكمه الرهيب على المعين بن ساوي، ومهما حاولنا أن نزوِّق وصفنا له لن نستطيع أن نسمّيه سعيدًا. أية سعادة تلك وأية حريّة ورعيته تستطيع العفو وهو لا يعفو!

---

(1) حاولت أن أعالج الجانب المرعب للعدالة واعتمادها على المنظور في قصة عنوانها (جماجم) ستصدر ضمن مجموعتي القصصية القادمة: منمنمات.

أي سعادة تلك وأية حرية ورعيّته تشتهي ما قد تجد أو لا تجد بينما هو يجد ولا يشتهي! أية سعادة تلك وأية حريّة وهو يعلم ضمنًا أنه حين يرمي شبكته في الماء لن تخرج إلّا ممتلئة؟ هل ستساوي فرحته وهو يعود بالشبكة الغاصّة إلى المطبخ الغاص في القصر الغاص فرحة صياد بات طاويًا ثلاثة أيام ثم رمى فإذا بشبكته تعلق بسمكة كبيرة تتقافز!

أهذه هي الرسالة التي يحاول العوام إيصالها على لسان شهرزاد؟ هل هذا ما تحاول الملكة أن تزرعه في ذهن جلادها العاشق؟ لكن هل كان شهريار يصغي وهو يتثاءب؟ وماذا عن الرشيد، هل كان يدرك جذر مشكلته وهو يتقلّب على فراش الأرقّ؟ ثم ماذا عنّا نحن القرّاء؟

احكي يا شهرزاد، فنحن لا يطيب لنا النوم إلّا على هدهدة صوتك!

عندليب هوراتيوس[1]

هل يمكن لعندليبٍ أن يغرّد فيسمعه رجلٌ بعد ألفي سنة؟ قد تبدو الفكرةُ غريبةً بعض الشيء، وقد تظن صاحبَها محمومًا، لكني أقول: ممكن، وسأحاول أن أقنعك بذلك.

قبل ما يقارب الألفي سنة، جلس الشاعر الروماني هوراتيوس في ضيعته التي تقع على مسافة خمسين كيلًا شرقي روما، والتي تُعرف الآن بفيلا هوراتيوس. هذا الشاعر -لمن لم يقرأ له- من أنبل الشعراء وأبرعهم، ما إن تفتح كتاب قصائده حتى تشعر أن صديقًا حميمًا يحدّثك دون تصنّعٍ أو كَلَفة. عاصر هوراتيوس الحرب الأهلية بعد اغتيال يوليوس قيصر، وحارب دفاعًا عن الجمهورية في معركة فيلبي، وعندما هُزم الجيش رمى بترسه وولى هاربًا لا يلوي على أثر. يدور الزمن دورته، فيتعرّف على الشاعر فيرجيل، وعلى رجل البلاط ماسيناس، ويعرض عليه الأخير أن يكون سكرتيرًا شخصيًا لأغسطس قيصر -عدوه بالأمس- لكنه يرفض حفاظًا على حريّته.

ها هو يجلس الآن في ضيعته، بين أشجار الزيتون وعرائش العنب، بعيدًا عن صخب روما وفسادها، ليردّ على ماسيناس ورسالته التي تدعوه إلى زيارة روما وتستحثّه كي يفرغ من كتابة قصائده. يمسك هوراتيوس بالرقعة والدواة، يهمّ أنّ يسطّر شيئًا، فإذا بصوت عندليبٍ يقطعُ حبلَ أفكارِه ويبثُ فيه خدرًا لذيذًا يجري في أوصاله كأنّه نغبةٌ من نهر النسيان ليذ Lethe. يترجم هوراتيوس صوت العندليب الذي سمعه وإحساس الخدر الذي سرى فيه فيكتب:

---

(1) كُتبت بتاريخ 13 يناير 2017 ميلادية.

أنت تؤلمني يا ماسيناس

يا صديقي الطيّب

حين تسأل بإلحاحٍ عن وهني

وعن الكسل الذي انتشر في كل حواسي

كما لو أنَّ حنجرتي الغرثى

أفرغت قدحًا مُترعًا من نهر النسيان ليثي.

ثم يمضي يصف في غنائيته الرابعة عشرة Epode XIV كيف أنّ الحبَّ أشعل في ضميره نارًا أكبرَ من تلك التي ابتلعت أبراج طروادة الشاهقة.

بعدها بعشرات القرون، وكأنّ السنين نسائمُ تسري بين جناحي طائرٍ يقطعُ المسافة والزمن، جلس شاب إنجليزي في حديقة هامبستيد وبين يديه دفتر أشعار. الشاب هو جون كيتس، والدفتر الذي بين يديه يضمّ أغاني ورسائل هوراتيوس. اختار كيتس شجرة خوخ كي يستظل تحتها وحاول أن يدفن خيبته العاطفية وضائقته المالية في دفتر الأشعار هذا. لا بدّ أنّه كان مفتوحًا على الغنائية الرابعة عشرة. ينطلق فجأة صوتٌ في غاية العذوبة لعندليب كان قد بنى لنفسه عشًا فوق شجرة الخوخ. يكاد يسقط الدفتر من يدي كيتس. ترتفع روحه فتكاد تحلّق وراء الصوت، ويمتزج الصوتُ الذي في الدفتر بالصوت المنبعث أعلى الشجرة، فيخلقان نافورةً من الغناء داخل روح الشاعر. يسري الخدَر في أطرافه، ومعه شيءٌ من العَزَاء، ويعود إلى منزله ليترجم ما سمعه إلى واحدة من أبرع قصائد الأدب الإنجليزي وأعذبها جَرْسًا. إنها قصيدته الشهيرة إلى العندليب Ode to a Nightingale. كتب كيتس:

قلبي يوجعُني، وإحساسٌ بالخدرِ يؤلم حسّي

كما لو أنّي تجرّعتُ الشوكرانَ

أو أفرغتُ شرابًا مُخدِّرًا قبل دقائقَ

فغاضَ واستقرَّ مثل نهر النسيان ليثي.

ليس لأنّكَ حاقدٌ على رَهَطِك، لكن لكونك غارقًا وسط هناءِتِك

أنتَ يا واهنَ الجناحِ، يا جنّي الأشجارِ، في أجمتِكَ الموسيقيّة

حيثُ أخشابُ الزانِ، وظِلالٌ ليس تُحصى،

فإذا بأغاني الصيف تتدافعُ في حُنجرتِك.

ثم يكمل كيتس قصيدته، فيغازل فكرةَ الموت والفناء ليتحرر من ألمه، ويستدرك -وقد أرعبته الفكرة- فيلجأ إلى الشعر وقوة الخيال كي يحلّق وراء أغنية العندليب الأبديّة، فيرى أباطرة الرومان ومهرّجيهم منصتين إليها، ويرى روث Ruth من العهد القديم، وقد برّح بها الشوق إلى ديارها، تجري وتتوقف ما بين أكواع الذرة الأجنبيّة، ثم تنصت إلى أغنية العندليب الأبديّة. إنّها قصيدة بلغ بها كيتس حدّ الإعجاز من الناحية الموسيقيّة، فإذا قرأتها على وجهها الصحيح خرجتْ من فمِك أنغامًا ونوتاتٍ أكثر منها كلمات.

بعد ذلك بأكثر من مائة عام، سنة 1967 تحديدًا، جلس محاضرٌ كهل في إحدى قاعات هارفارد. كانت القاعة تغصّ بالحضور، وكان المحاضر ينظر إلى الأعلى كما لو أنه فاقدٌ بصرَه. نعم، إنّه خورخي لويس بورخيس، كانت تلك محاضرته الأخيرة في سلسلة نورتون التي ستُسجل وتصدر لاحقًا تحت عنوان (صنعة الشعر). نظر بورخيس إلى الأعلى وأخذ يتذكّر. عاد بذاكرته ستين سنة إلى الوراء، إلى ذلك المساء البعيد في مكتبة والده، حيث لا يزال

يرى في مخيلته الرفوف المكتظّة ويتذكر أماكن (ألف ليلة وليلة) و(احتلال البيرو). تذكّر والده. قال: أستطيع أن أراه الآن، وأشار إلى الهواء فرآه البعض. كان والده يقرأ كلماتٍ لا يفهمهما خورخي الصغير لكنه يشعر بها، وكانت الكلمات المقروءة قصيدة كيتس التي تحدثتُ عنها آنفًا، قصيدته إلى العندليب Ode to a Nightingale. يقول بورخيس: «كنت أظن أنني أعرف كل ما يتعلق بالكلمات واللغة. لكن تلك الكلمات تنزّلت علي كالكشف. لم أفهم بالطبع، إذ كيف يمكن أن أفهم تلك السطور عن العنادل، تلك الحيوانات الخالدة لأنها تعيش في الحاضر، أما نحن الفانون فنعيش في الماضي والمستقبل، نتذكر زمنًا لم نُخلق فيه، ونستشرف مستقبلًا نموت قبلَه. هذه الأبيات تسللت إليّ عن طريق الموسيقى. لطالما اعتبرتُ اللغة طريقةً لقول الأشياء والتعبير عن الرغبات. لكن عندما سمعت الأبيات علمتُ أنّ اللغةَ يمكن أن تكون موسيقى أيضًا وعاطفةً، وهكذا تكشّف لي الشعر، وعلمتُ ليلتها أنّي سأكونُ بطريقةٍ ما أديبًا».

والآن، حين أقرأ كتاب (صنعة الشعر)، أستطيع أن أسمع صوت بورخيس، وصوتَ والدِه، وصوتَ كيتس وهو يشتغل على قصيدته، وأغنية العندليب في هامبستيد، وصوت أبيات هوراتيوس، وأغنية عندليب فيلا هوراتيوس. تختلط كل هذه الأصوات داخلي، فيسري خَدَرٌ في جوارحي، وكأنّي أنا من تجرّع الشوكران أو نغب جرعةً من نهر النسيان ليثي. لم يكن ذلك ليحدث لولا أنّ الإنسان بإمكانه تحويل موسيقى الطبيعة إلى موسيقى كلمات، وأن يستعين بقوى التخييل فيرى ما تقترحه. غرّد عندليبٌ قبل ألفي سنة فانتقل غناؤه من لغة العنادل، إلى اللاتينية، فالإنجليزية، فالإسبانية، فالعربية، ليبعث فَي خاطري نفس الهواجس والأشجان التي بعثها في هوراتيوس، ثم يأتي أقوام يقولون: الشعر لا يُترجم، ولو أصاخوا قليلًا لسمعوا غناء عندليب هوراتيوس!

أبو العلاء وحماطته[1]

كنتُ إلى وقتٍ قريب أستهجنُ مقدّمة (رسالة الغفران)، وأضجر بالحماطةِ التي ما كانت قطّ أفانية، وبالحِضب الذي وُكِّلَ بأذاة أبي العلاء، وبالأسود الذي يشاطره منزله[2]، إلى أن أعدتُ قراءتها مؤخرًا، فوقعتُ على فهم جعلني أكلفُ بها، وأستعذبها، وأجدها أكثر المقدّماتِ مُلاءمة. لكن قبل أن أشرع في بيان ذلك، أحبُّ أن أجذمَ العُرى تمامًا بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية، وهي مسألة أثارها المستشرق أسين بلاثيوس قديمًا، ثم بقيت تترددُ بعدَه كلما ذُكِر المعريّ أو رسالته، يخال من يرددها أنه يحسن صنعًا إلى أبي العلاء حين يجعل دانتي مدينًا له، بينما هو يضرّه.

إنّ الذهابَ إلى العالم الآخر، وزيارة الجنة والنار، ومحادثة الأموات، ثيمة تتشاركها الأمم، ما كان على دانتي إلا أن يقرأ الباب السادس من الإنياذة -ملحمة شاعره المفضل فيرجل- لينهل من نفس الثيمة. ألم يتّخذ فيرجلَ دليلًا يقوده عبر الجحيم ومن ثمّ المطّهر في الكوميديا الإلهية؟ وحسبُك ذلك شاهدًا على قوّة تأثّره. اقرأ الإنيادة، ستكتشف أنّ العالم الذي زاره إينياس، بنهره أشيرون Acheron، وبربّانه شارون Charon، وبوحشه ذي الرؤوس العديدة سربروس Cerebrus ، يكاد يكون الخارطة الأصل التي اعتمدها دانتي في بناء جحيمه. قل مثل ذلك في المحادثات التي تجري بين إينياس وموتى الإغريق، هي أشبه بروح الكوميديا من الغفران. وما أذكى عبد الفتاح كيليطو حين قال: إنّ دانتي هو من أثّر على المعريّ وليس العكس. سترتبك وتسأل: كيف يؤثر لاحقٌ على سابق؟ ألم يأت دانتي بعد المعريّ بثلاثة قرون؟ لكنك

---

(1) نُشرت بتاريخ 30 يناير 2017.

(2) حماطة: شجرة حمراء الثمر يستوقد بحطبها، أفانية: رطبة، الحِضب: ضرب من الحيّات، الأسود: الأفعى، وكل ما سبق كناية عن حبّة القلب.

ستلمح المفارقة بعد لحظات: إنّه يقصد طريقة تلقّينا للغفران، صرنا لا نقرأها إلا على ضوء الكوميديا، وهذا يغمطها حقَّها ويخفي ميّزاتِها.

هناك فروق جوهريّة بين العملين، لن تبصرها إلا بعد فصم العُرى، منها أنّ الكوميديا -بطبيعة انتمائها إلى عصر النهضة- مصممةٌ حسب معمارٍ هندسي دقيقٍ مُسبَق، كل مشهدٍ فيها يخضع لضبطٍ حديديّ، لا شيء يجري صدفةً أو عفوَ خاطر، وهذا يجعلها كلاسيكية الطابع، ويزهق فسحةَ الحريّة فيها. أما رسالة الغفران فنقيض ذلك. لا أعرف عملًا في الأدب العالمي يتمتع بهذا القدر من الحرية والانشراح، ويكفي أن الجنّة التي بناها دانتي بالإزميل والمسطرة، انبعثت في الغفران من كلمة صدرت من ابن القارح، فإذا بشجرةٍ تنمو، وإذا بفروعِها تعلو، وإذا بظلّها يأخذ ما بين المشرق إلى المغرب، وإذا بزمرةٍ من الولدان المُخلّدين يتفيؤون ظلها، وإذا نحن في الجنّة دون أن نشعر. ستجد نفسَك طوال قراءتك الرسالة تتراجع القهقرى كي تتذكر كيف ومتى بلغتَ هذا الموضع. كم من عملٍ حديث يسعى جاهدًا كي يحقق مثل هذه الانتقالات الخفيّة فيخفق، ثم يقولون: إنّ أسلوب الغفران يحتاج إلى تحديث!

هناك فرق آخر ينساه كثيرون: الكوميديا عملٌ مستقّل يُقرَأ مُنفردًا، بينما الغفران تتعلق برسالةٍ سبقتها بعث بها أديب حلبي يُدعى ابن القارح. لذا يجدر بالقارئ الحصيف أن يسأل نفسَه: من ابن القارح هذا؟ وأي نوع من الرجال هو؟ وكيف وقعت رسالته في نفس أبي العلاء؟ ثم يأتي الفيل الذي في الغرفة -وهو تعبير إنجليزي يُستخدم للدلالة على مشكلة صارخة لا يُلتفت إليها عادةً-: ألم يجد ابن القارح موضوعًا أنسبَ من الزندقة يكتب عنه إلَى أبي العلاء؟ ألم يقرأ شيئًا من لزومياته؟ ألم يسمع ما يُشاع حول عقيدته؟ لماذا خصص الجزء الأكبر من رسالته لمهاجمة الزنادقة؟ أتُراها سَقطة، أم تُراه يعرّض به؟

قد تعترض قائلا: إنّ الشبهاتِ التي أُثيرت حول مُعتقَدِ أبي العلاء لم تظهر إلا بعد وفاتِه، أما أثناء حياته فلقد كان مهوى القلوب وقبلة المتأدّبين، ألم يقف سبعون شاعرًا حول قبره؟ وهذا فيه بعض الصحة، لكنه يقصر عن الحقيقة كاملة. تذكّرْ أنّ أبا العلاء حين أملى رسالة الغفران (سنة 424 هـ) كان قد فرغ من لزومياته -أو الشطر الأكبر منها- قبل ذلك بست سنوات، وهي مسألة حرّرها البروفيسور عبد الله الطيّب -رحمه الله- في أطروحته البارعة (أبو العلاء شاعرًا). وكأي شيء يمليه أبو العلاء لا بدّ أنّ هذه اللزوميات ذاعت بين الناس، لا بدّ أنّ بعض أبياتها الشائكة أثارث حفائظَ ورفعت حواجب كما لا تزال تفعل إلى الآن. ألم يؤلِّف أبو العلاء رسالةً للرد على من هاجم لزومياته؟ وحسبك شاهدًا على ضراوة الهجمة والكَلَب الذي مُورس ضدَه عنوانه الذي اختاره للرد: (زجر النابح). لا بدّ أنّ أبا العلاء حين قُرئت عليه رسالة ابن القارح تساءل: هل الرجل يعرّض بي، أم أنه نقي السريرة؟ هل توجد أفعى في رسالته، أم أنّها بريئة؟ لا بدّ أنّ الرسالة قُرئت عليه غيرَ مرّة، ولو وضعتَ نفسَك مكان أبي العلاء وقرأت الرسالة للحكم على صاحبها، لجزمت أنّ ابن القارح -رغم ما تدلّ عليه رسالته من تمكنٍ لغوي ومعرفة واسعة- ساذجٌ خفيفُ عقل، فرسالته تحتوي مجموع سماتٍ لا تتوافر إلا في ذوي الخفّة والغفلة.

فمن ذلك أنّه متطاير الأفكار، يقفز من فكرةٍ إلى أخرى على غير هُدى، بعكس أبي العلاء الذي مهما استطرد لن تعدمَ رؤية الخيط الذي ينظم أفكارَه سويًا. ومن ذلك أنّه سيء الظن فيمن حوله، يتهم عديله بسرقة رحله، وابنة أخته بسرقة دنانيره، ثم لا يتورّع عن شكواها إلى السلطان، وقد يكونان سرقاه فعلًا، لكنّ المرء لا يعرض سوأةَ بيته أمام رجلٍ يكاتبه أول مرة. قل مثل ذلك في حديثه عن الخمر وضَعفه أمامها، وتخيّل موقع ذلك في نفس أبي العلاء الذي حرّم على نفسه الخمر واللحوم وأعرض بازدراء عن شهوات الدنيا. أما

القرينة الحاسمة بشأن ابن القارح، وأنّه لم يذكر الزندقة تعريضًا إنّما غفلة، فإقراره أنّه أنشأ رسالته بعد أن نما إلى علمه قول أبي العلاء -وقد ذُكر في مجلسه-: «أعرفه خبرًا، هو الذي هجا أبا القاسم المغربي»، والمغربيّ ولي نعمته، لذا خشي أن ينسبَه أبو العلاء إلى الجحود والتنكّر، ومن يكتب معرِّضًا لا يعبأ كيف يراه الهدف المختار لسهامه. ابن القارح ليس بِدعا من الناس، فلو نظرت مليًا لتذكرت عشراتٍ من الناس يمتلؤون ظَرفًا ولطفًا وحبًا للجمال والأدب، ثم إذا جلست إليهم لا تنقضي الجلسة إلا وقد كفّروا معاشرَ وزندقوا أقوامًا دون أن ينتبهوا أو تتحرّك فيهم شعرة. تشعر أنّ باعثهم في ذلك غفلتهم وخفّة أحلامهم وتماهيهم مع الرأي السائد، أكثر منه حقدًا وخبثَ طويّة.

لا بدّ أنّ أبا العلاء كوّن صورة مثل هذه عن ابن القارح. لا بدّ أنّ رميه الآخرين بالزندقة أغاظه، خصوصًا أنه استفتح بالمتنبي، وأنت تعلم عظم منزلة المتنبي في قلب أبي العلاء، وهكذا قرر أديبنا الكفيف أن يأخذ ابن القارح في رحلةٍ خياليّة تهذيبيّة تمرّ به على المحشرِ ثم الجنة ثم النار، فإذا بباب الجنة موصدٌ دونَه، وإذا به لا يدخلها إلا بشفاعةٍ من الرسول صلى الله عليه وسلم، وإذا هو يصادف داخلها جماعةً من شعراء الجاهلية ممن اعتادت المخيلة الجمعية على تصنيفهم ضمن أهل النار، كالأعشى، والنابغة، وزهيرًا، وعَبيد بن الأبرص، وعدي بن زيد، ويكون سبب نجاتهم بيت شعرٍ قالوه، أو كلمة صدقٍ أذاعوها. لكن كيف يتمكن أبو العلاء من إيصال هذه المعاني دون أن يثير تحرّز ابن القارح؟ سوف يتسلل إلى قلبه عن طريق ولعه باللغة، تمامًا كما فعل إبليس حين اختبأ في جوف أفعى كي يتسلل إلى شجر الجنة ومنه إلى قلب حواء. هنا أرجع إلى الحماطة التي ما كانت قطّ أفانية، ولا الناكزة بها غانية. عد إلى المقدمة، ستجد الأفعى والشجرة والقلب موجودة كلها في أول فقرات المقدمة، ثم تتكرر تورية الأفعى والقلب في ثاني وثالث الفقرات، ويا لها من تورياتٍ ذكيّة، مخاتلة، تكاد تجسّم عناصر التلقي أمامك حتى لا

تملك حين تقرأها إلا استحضار قصة إبليس وتسلله إلى الجنة في بطن أفعى، حتى وإن كانت محض إسرائيليات.

هل قصد أبو العلاء إلى الحماطة والأسود والحِضب بهذا المعنى، أم أنه جاء صدفة؟ لا أدري، وليس مهمًا أن أدري، فالنصّ صار قائمًا بذاته، طافحًا بالدلالة، وهذه التوريات المخاتلة من شأنها أن تسحر ابن القارح وتبقيه معلّقًا مخطوف اللبّ، إلى أن ينهي رحلته العجيبة ما بين المحشر والجنّة وجهنّم، فإذا بمعنى جديد يتسلل متلصصًا حتى يخالطَ شغاف قلبِه، وإذا به أكثر تسامحًا وهو لا يدري، وإذا هو يؤمن أنّ الغفران مسألة إلهية أدقّ وأخطر من أن يتطفل عليها بنو البشر، ومن هنا اكتسبت الرسالة عنوانها النبيل الذي لا أعرف له نظيرًا بين كتب العربية جميعها: (رسالة الغفران).

يا ساهر البرق[1]

لو قرأتَ في كنوز الأدب الأوروبي القديم لصادفت نماذجَ مبكرةً مما يُعتبر أدب فانتازيا وخيال؛ حيث يُخلّص فارسٌ أميرةً خطفها تنين، أو يخبّله الحب فيعتزلُ وحيدًا فوق القمر. لكن ماذا لو قلت لك إنّ هذه الصور والأخيلة الجامحة موجودة عند شاعر عربيٍ قديم، هل كنتَ تصدّقني؟

هكذا خطر ببالي وأنا أتطلع في تمثال متهدّم لشاعرٍ أظنك ستعرفه بمجرد رؤيتك سحنته الحجريّة، تمثال ما كنت لتميّزه بين باقي التماثيل لولا الظلام المجتمع كجهامٍ أسودَ حول محجريه. إنّه أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعريّ، الحكيم الشاعر، أصابه الجدريّ في صباه فأعماه، لكنه فتح له بابًا من الإبصار جدًّ عجيب. يقول المعريّ:

يا ساهرَ البرقِ أيقظْ راقدَ السَّمُرِ　　　لعلَّ بالجِزعِ أعوانًا على السَهَرِ

وهي قصيدة ذائعة، أظنك قرأتها مرارًا في ديوان شبابه (سقط الزند)، لكني أريد لك أن تتريّث وتعطيها حقّها، فالقصيدة تستحق أن تُصنّف ضمن الخيالي والمحموم والجامح، أو ما يُطلق عليه: Fantastique. تبدأ القصيدة في الظلام، وهو فضاءٌ يليق بشاعرٍ أعمى، ولوحةٌ قماشيّة سوداءُ ومثاليّة لما سيتابع فوقَها من خيالاتٍ وصور. ثمّ يضربُ البرقُ فجأةً ليوقظ غافي النيام المتناثرين في أرجاء الوادي، ويوقظنا معهم، فنرى لأول مرّة أشباحًا وصورًا ما كنا لنراها لولا برق أبي العلاء.

يضربُ البرق، فتتبيّن مشهدًا لفتاةٍ أسيرة كما كنا نقرأ في الرومانسيات

---

(1) كتبت بتاريخ 6 ديسمبر 2018.

الأوروبيّة. لكنّ أميرتنا لم يختطفها تنينٌ كما في ملحمة أورلاندو الهائج Orlando Furioso ، ولم يهرب بها فارس كما في أساطير الملك آرثر، وإنّما هي أسيرة نفسِها، والأصفاد التي تقيّدها خلخالاها، وإنّها لصورة أبرع وأغرب. وشاعرنا المنطيق، بدل أن ينقذ فتاتَه يجبهها بمعضلةٍ منطقيّة:

ويا أسيرةَ حِجليها أرى سَفَهًا　　　حملَ الحُليِّ بمن أعيا عن النظَرِ

لا يوجدُ تنينٌ هنا، لكنّ خُيلاء المرأة وحاجتها الغريزية إلى الزينة ينوبان عن التنين، لذا يسألها: ما حاجتك إلى الخَلخال إن كنتِ تحرمينا رؤيته؟ إمّا أن نراه، أو تنزعينه، أو نهلك تحت وطأة عُجبكِ وخيلائك. ثمّ يخالُ أنّه قسى عليها شيئًا فيذكر لها سابق أياديها وأيادي طيفِها:

ما سرتُ إلا وطيفٌ منكِ يصحبني　　　سُرًى أمامي وتأويبًا على أثري

ويا لها من صورة! فالطيف حَدِبٌ رؤوم، يتقدّمه في الظلام كي يدرأ الخطرَ عنه، ويتبعه في النهار محاذرًا فراقه جازعًا منه. ثمّ يقول:

لو حطَّ رحليَ فوقَ النجمِ رافعُهُ　　　ألفيتُ ثمَّ خيالًا منكِ منتظري

ولعلّك كنت تنسبني إلى الغلو حين ذكرتُ الأميرةَ والقيد والتنين، لكن كيف تقول بكهلٍ يسافر بين المجرّات، ويحطّ براحلته فوق نجمة؟ إن لم يكن هذا هو الفانتازي والخيالي والجامح، ما يكون إذن؟ ثمّ يضيف:

يودُّ أنَّ ظلامَ الليلِ دامَ لهُ　　　وزِيدَ فيهِ سوادُ القلبِ والبصَرِ

وهو معنى حلوٌ جدًا، يزيد حلاوةً أنّى يممتَ به. فإن قلت: ماذا يُغني سوادُ البؤبؤ، وماذا تضيفُ حبّة القلب إن هما أضيفا إلى سواد الليل؛ لن يزيدا عمرَه إلا دقيقة! لو قلت ذلك تذكّرتَ أنّ الدقيقة نفيسة في حساب العشاق. وإن

قلت: المعريّ أعمى، وسواد البصرِ في ذهنه ظلامٌ يطولُ ويكبرُ ويفيض حتى يبتلعَ الليلَ نفسَه، وقعت على معنى لا يقلّ لَذةً عن الأول.

ثمّ تجيء خمسة أبيات كان لها أثر كبير في انتخالي القطعة ووضعي لها بجانب أعمالٍ من نمط أورلاندو الهائج وقبلاي خان و Symphonie Fantastique. سأهذّ الأبيات التالية دفعةً واحدة كي تتفاعل معها بمعزلٍ عن تأثيري، ثمّ سأعلّق عليها بعد أن تفرغ منها. يقول المعريّ:

كم باتَ حولَكِ من ريمٍ وجازيةٍ ... يستجديانكِ حُسنَ الدَلِّ والحَوَرِ

فما وهبتِ الذي يعرفن من خِلَقٍ ... لكن سمحتِ بما يُنكرنَ من دُرَرِ

وما تركتِ بذاتِ الضالِ عاطِلةً ... من الظباءِ ولا عارٍ من البقرِ

قلّدتِ كلَّ مهاةٍ عِقدَ غانيةٍ ... وفُزتِ بالشكرِ في الآرامِ والعُفُرِ

ورُبَّ ساحبِ وشيٍ من جآذِرها ... وكان يرفلُ في ثوبٍ من الوَبرِ

قل لي باللهِ عليك كيف رأيت، وأيّ نوعٍ من الصور أمامك؟ إن كنت ممن أفسد درس البلاغة خياله، ستقول: تشبيه واستعارة، ثمّ ينقطع جهدُك، وتنفرط منّتك، فترى ظباءً كأنّ نحورها الحَلي، وترى بقرًا كأنّ جلودها الوَشي، لكنّها تظلّ ظباءً وبقرًا في عينِك، وكأنّك حين صنّفت الأساليب الوصفية وأعطيتها اسمًا صنعت وجاءً يحميك من وحشيّة الصور وغرابتها. أما إن كنت ممن أيقظهم ساهرُ البرق، فسترى دغلًا مسحورًا، وشجرًا ملفوفًا، وفتاةً باهرة الجمال، أحاطت بها الظباء وتبعتها البقر، فطفقت توزّع عليها من حَليها وجَواهرها، وتعلّق العقود حول أعناقها، وتلبسها ألوانًا من الوَشي والحُلل والمجاسد، فيا له من دغل! ويا لها من صور!

هكذا أريدك أن تتفاعل مع هذه الفانتازيا الموسيقية: تفقد وزنكَ شيئًا فشيئًا

إلى أن تحلّقَ خلف أبي العلاء وتتبعه وهو يسوق ناقته بين النجوم، وترى صاحبة الخلخال مصفّدةً يحرسها تنينُ خُيلائها، وتدخل دغلها السحريّ فترى قطعانًا من البقر والظباء ترفل في الدمقس والحرير والعقود والجواهر.
لو كُتبت هذه القصيدة البديعة في لغةٍ أخرى لغُنّيت مرارًا، ولصنعوا أوبرا من وحيها، ولرسموها مراتٍ ومرات، وإنها بحقّ كنزٌ يمتلئ صورًا ويفيض ألوانًا.
لكننا للأسف نتعامل مع تراثنا بطريقة زاهدة متخشّبة، فلعلّ في بروق أبي العلاء ما يوقظنا من سباتِنا ويُنبِت السَّمُرَ في وادينا.

دوستيوفسكي والفوضى[1]

كنتُ إلى مدةٍ قريبة أسلّم بالرأي القائل إنّ دوستويفكسي يبدأ رواياته بشكل متقن وينهيها بشكل رديء. كنت أتساءل وأنا أقرأ (الشياطين): ما باله أخذ يُعمِل في شخصياتِه قتلًا وتدميرًا، وكأنّ خيوط الرواية أفلتت من يده؟ حدث مثل هذا وأنا أقرأ روايته (المراهق)، فبعد أن صبّ سلسلةً من الفضائح فوق أبطاله -وهوأسلوب قصصي يعشقه ويستعمله كثيرًا- إذا بفضاء الرواية يتحوّل خرابًا بلقعًا تحكمه الفوضى. انتهيت من الروايتين وأنا أتصوّر الحبكة كرة صوفٍ تمزّقت وتشعّثت خيوطها. بقيت أسلّمُ بهذا الرأي إلى أن بدأ يتشكّل في ذهني تصوّرٌ محدد وواضح عن الفوضى Chaos في أدب دوستويفسكي. ما إن اختمر ذلك التصوّر وأخذ مكانه في عقلي حتى صرت أفهم نهاياته وأجدني أكثر تعاطفًا معها.

لنتذكّر أنّ دوستويفسكي بدأ حياته يساريًا ثائرًا على النظام القيصري مما أودى به إلى السجن. تجربة السجن غيّرته تمامًا، اضطرته إلى مراجعة كثيرًا من قناعاته، وزاد من مرارة تلك المعاناة نوبات الصرع التي بدأت تداهمه دون سابق إنذار. عندما خرج من السجن، كان قد تحوّل من اليسار إلى اليمين. أصبح لا يكره شيئا كرهه الثورة بما تجرّه من دمارٍ وفوضى، لذا سيهاجمها بضراوة في روايته (الشياطين). هاجم كذلك الأشكال الأخرى للفوضى، كالفوضى الأخلاقية في (الجريمة العقاب)، والفوضى الحسيّة في (الأخوة كارمازوف). وقضية دوستويفكسي مع الفوضى أعقد من هذا وأخفى، وأظنها متجذّرة في تِركيبه السيكولوجي، بل أظن أنّ لها علاقةً بنوبات الصرع وما يتبعها من خمول وكآبة وضياع. إنّ من يقرأ مذكّرات زوجته آنا غريغوريفنا يدرك أنّ أسوأ ساعاته

(1) كُتبت بتاريخ 28 ديسمبر 2017.

هي تلك التي تتبع الصرع. تصف أنّا غريفوريفنا بفصاحة كيف أنّ زوجها يقضي يومًا كاملًا بعد النوبة في مزاج سوداوي وتشتت يذره عاجزًا، وكأنّ نفسَه طارت شعَاعًا بالتعبير الحرفي للكلمة، كأنّ هذه التيارات الكهربائية ضربت ما في عقله من انسجام وتناسق لتتركه في حالة من الفوضى والتفرّق. لذا، أصبح دوستويفسكي لا يكره شيئا كرهه الفوضى في مستوياتها السياسية والأخلاقية والحسيّة المختلفة. شخصياته ليست شريرة، إنّما فوضوية، وأسوأ نهاية يتصوّرها لأبطاله عندما تضرب الفوضى ليغدو كل شيءٍ خرابًا وأطلالًا. هذا بالضبط ما يحدث في كثير من رواياته، وقد كنتُ أستنكره وأعزوه إلى إفلات خيوط الرواية سابقًا. إنّ جسد الرواية عند دوستيوفسكي يُصاب بالصَرَع حرفيًا، ليتبع ذلك جوٌ من السوداوية والتشتت والتعب يخيّم على باقي أجزاء الرواية.

كتب دوسويفسكي مجموعة من القصص والروايات قبل السجن وبعده، إلى أن وقع أخيرًا على نمطين من الشخصيات سيطوّرهما ويستخدمهما في أغلب رواياته اللاحقة: شخصية الحالم في (ليالٍ بيضاء)، وشخصية رجل القبو في (مذكرات من تحت الأرض). شخصية الحالم the dreamer مثالية idealistic بالضرورة، فرغم عيشها بيننا إلا أنَّ حجابًا رقيقًا يظلُّ يفصلها عن الحقيقة والواقع. أبرز تمظهاراتها: الأمير ميشكن في (الأبله)، وستيفان فروخونفسكي في (الشياطين)، وأليوشا في (الإخوة كارمازوف). أما شخصية رجل القبو the underground man فهي وجودية، منطوية على نفسها، رغم عيشها بين ظهرانينا إلا أنّ حقدها وبرمها بنفسها وبمجتمعها يضطرانها إلى الانسحاب إلى قبو سفلي بالمعنى النفسي للكلمة. أفضل تمظهراتها: راسكلنيكوف في (الجريمة والعقاب) وبطرس فروخونفسكي وستافروجين وكيريليوف في (الشياطين).

رواية (الأبله) أول ما قرأت لدوستويفسكي، وهي أحبّ أعماله إلى قلبي. تصوّر الرواية الأمير ميشكن، تلك الشخصية الملائكية المصابة بالصرع،

وكيف رجع من رحلة علاج في سويسرا ليُقذف في خضم مجتمع سان بطرسبرغ بزيفه وشهواته ومؤامراته، وما ينتج عن ذلك من دراما. أكثر ما لفت انتباهي شخصية الأمير. رغم أنّ العنوان يصفها بالبَلَه، إلا أنّنا نُفاجأ بعكس ذلك، نُفاجأ بقدرته العجيبة على تمييز الخير من الشر وفهم النوايا والنكت السيئة الموجهة ضده. إنّه يعرف الشر جيدًا لكنه عاجز عن اجتراحه. لهذا تقع أكثر الشخصيات في حبه. إحدى هذه الشخصيات بارفيون روجيين، لو صحّ كلامي السابق عن الفوضى فإنّ روجيين هو التجسد الحيّ لها. إنّه لا يضمر العداء لميشكن، بل يكاد يحبه، ويعقد معه أخوةً روحيّة، ويتبادلان الصلبان، إلا إنّ فوضى الشهوات المتلاطمة داخله تؤدي إلى نهاية الرواية الكارثية. هناك مشهدان في الرواية لا أنساهما ما حييت. أولهما مشهد دخول ميشكن بيت روجيين، أريد لكم أن تقرأوه وأنتم تستحضرون أنّ دوستويفكسي صوّر بيت روجيين المظلم الكئيب الذي يحوي لوحة المسيح الميّت كما لو أنّه عقل روجيين نفسه، كما لو أننا دخلنا ذلك الوعي، و ياله من مكانٍ رهيب! أما المشهد الثاني فلا يمكن أن أقرأه دون أن يتحرّك شيء داخلي. يصوّر المشهد الأمير ميشكن جالسًا في حديقة يتذكر أيامه الأولى في سويسرا، أيام مرضه وبلهه. كان يومًا مشمسًا ورائعًا، أشبه بكرنفال من البهجة، إلا أنّ عجزه عن النفوذ إلى ما وراء المشهد، والمشاركة في هذا الكرنفال الحسيّ، ظلّا يعذبانه.

كانت (الجريمة العقاب) ثاني ما قرأته له، وأعدّها أفضل رواياته فنيًا، وهي ما أوصي به عادةً كمدخل إلى عالم دوستويفسكي. تصوّر الرواية راسكلنيكوف، رجل القبو بامتياز كما أسلفنا، لا يمكن أن تقرأ مشاهد غرفته الضيّقة والخانقة دون أن تُصاب بالرهاب والكلستروفوبيا. إنّ عزلة راسكلنيكوف الشعورية جعلته يتصرّف كما لو أنه خارج النسيج القانوني، فتصوّرَ أنّه بقتله المرابية العجوز التي تطلبه مالًا إنّما يصلح المجتمع، وهكذا تحصل الجريمة في الفصول الأولى وتكون رحلته الأخلاقية والروحيّة في

باقي الفصول عقابًا لها. الرواية مكتوبة بأسلوبٍ بوليسي بارع. تشكّل لعبة القط والفأر بين راسكلنيكوف والمفتش الذي يجيد اللعب على سيكولوجية راسكلنيكوف أبرع ما في الرواية. هناك مشهد لمحاولة اغتصاب لا يزال يثير رعبي رغم تباعد الزمن ونسياني التفاصيل. كل ما أذكره مزيج من العناكب والصراصير والقَرَف.

أراد دوستيوفسكي في روايته الثالثة (الشياطين) أن يهجو الثوريين وكتّاب اليسار بما يجرّونه من فوضى على العباد والبلاد. كان يُفترض بالرواية أن تكون هزلية، وهي فعلًا تحوي مجموعةً من أطرف مشاهد دوستيوفسكي، لكنها في الوقت نفسه وصلت مناطقَ قصيّةً من الشرّ لم يسبق لأحدٍ أن نظر إليها. الرواية كرنفالية بامتياز، يتجاور فيها الجدّ والهزء، والضحك والرعب، والخير والشرّ. أغلب مشاهدها تحدث في الظلام. إن كانت (الجريمة والعقاب) تحوي رجل قبوٍ واحدًا فإنّ (الشياطين) تحوي العشرات. كل من يقرأها سيتذكر لا محالة تلك الليلة الأخيرة لشاتوف وكيريليوف. يوجد فصل شائك في الرواية بعنوان (عند توخين) يحوي اعتراف سافروجين الذي ألمح فيه إلى اغتصاب طفلةٍ قاصرة. إنه الفصل الوحيد الذي تعرّض لمقصّ الرقيب فحُذف كاملًا أثناء حياة دوستيوفسكي، أما الآن فيُطبع في مكانه، وأحيانا كملحق أخير كما فعل سامي الدروبي في الأعمال الكاملة، والأجدر أن يُقرأ فصلًا تاسعًا كما أراد له دوستيوفسكي حين كتبه.

(الإخوة كارمازوف) آخر ما كتب دوستويفكسي. كان ينوي أن يكتب تتمةً لها لكن الموت عاجله. تحكي القصة عن ثلاثة أخوة: ديمتري الشهواني، وإيفان الملحد، وأليوشا المتديّن، ويمكن أن يُضاف إليهم أخ رابع غير شرعي هو الخادم سميردياكوف. تجري الأحداث على خلفية مقتل الأب فيودور كارمازوف في ظروف غامضة، يُتهم إثرها الابن الأكبر ديمتري فيهرب، وكسائر روايات دوستويفسكي الضخمة لا يستغرق زمن الرواية سوى عدة

أيام. هنا تظهر براعة دوستويفسكي حين حشر أحداثا ضخمة متزاحمة في نطاق زمني ضيّق. يوجد فصلٌ لا يُنسى يجلس فيه الأخ الأصغر أليوشا إلى أخيه الأوسط إيفان، وكما هو متوقع يكون حديثهم عن الله والإيمان والإلحاد. يرفض إيفان الاعتراف بعدالة سماوية تقوم على عذابات طفل، ويتلو على أخيه فصلًا كتبه بعنوان (المفتش العام). أصبحت هذه القطعة فيما بعد جزءًا من التراث الفلسفي العالمي.

قرأت هذه الروايات إبّان دخولي الجامعة، قبل عشرين سنة تقريبًا، ثم حاولت أن أعيد قراءتها مؤخرًا مع بعض الأصدقاء فلم أستطع. وجدتني أتذكر تفاصيلها وأبرم بما أتذكره. هذه ظاهرة غريبة، لا أدري لها سببًا، فأنا -مثلًا- أعيد قراءة أعمال هوغو سنويًا وأجد فيها نفس اللذة والمتاع كل مرة. هل يعود ذلك إلى أني تجاوزت العمر الذي يُستمتع فيه بروايات دوستويفسكي؟ أم أنّ رواياته لا يمكن قراءتها ثانية، ذلك أنّها كالزلزال، تقرأها في سنيك الغضّة فتنشرك شَعاعًا، وتعيد تشكيل روحك، لكنك لن تجرّب نفس الزلزال مرتين.

دوستويفسكي يقرأ البؤساء[1]

عندما سُجن الروائي الروسي فيودور دوستويفسكي في شهر مارس 1874 -وكانت تلك المرة الثانية التي يُسجن فيها- طلب نسخةً من رائعة فكتور هوغو (البؤساء) وأعاد قراءتها. هل كان يبحث فيها عن إجابة معينة؟ هذا ما سأبحثه في هذا المقال.

لكن قبل ذلك، يتعيّن أن أرجع سنتين إلى الوراء. كان دوستويفسكي قد عاد لتوّه من أوروبا، بعد أن نال قسطًا من الشهرة واستقرّ في سانت بطرسبرغ. إنّه المؤلف المعروف، صاحب (ناس فقراء) و(بيت الأموات)، خالق راسكلنيكوف والأمير ميشكن. كان قد فرغ لتوّه من نشر روايته (الشياطين) في صحيفة (البشير الروسي)، فأثارت ضجةً واستنكارًا لعلاقتها بحادثة ناتشييف ومهاجمتها الثوريين والعدميين. أخذ عليه مهاجموه تهاويمه الصوفية، وشذوذه السايكوباثي، وصنفوه ضمن الرجعيين. يبدو أنّ هذا الوصف جذب إليه أعين البلاط، إذ سرعان ما اتصل به الأمير ميشريسكي عارضًا عليه رئاسة تحرير (المواطن). كان ميشريسكي يُعرف بين الناس بالأمير نقطة؛ كتب مرةً يدعو إلى إيقاف الإصلاحات الداعية إلى تحرير الأقنان ووضع نقطة آخر السطر. أما صحيفة (المواطن) فلقد كانت تقف في أقصى اليمين، وتدافع عن المَلَكيّة وسلطة الكنيسة، ويمدّها البلاط بالدعم والمال اللازمين.

وافق دوستويفسكي على عرض الأمير وانتقل إلى مقرّ عمله الجديد. لدينا تفاصيلُ غنيّة لتلك الفترة والفضل يعود إلى فارفارا تيموفيفنا التي دوّنت ذكرياتها أثناء عملها في الصحيفة. تصف فارفارا دوستيوفسكي لحظة دخوله عليهم فتقول: «كان رجلًا ناحلًا، في منتصف العمر، شاحبًا إلى درجة

(1) كُتبت بتاريخ 24 أبريل 2017.

مَرَضيّة، جبهته عريضة تمتلئ أفكارًا، هذه الأفكار تكاد تتقافز متمردةً لولا ضبطه الحديديّ. كان شكاكًا، لا يتورّع عن النظر إلى عينيك، ولا يعجّل في تحويلهما عنك، وكأنه يسبر أغوارك. كان يدخل بهدوء، ويقضي معظم وقته وهو يقرأ ويراجع وينقّح بصمتٍ تام، حتى قلمه ليس له صرير على الصفحة، مما ألقى جوًا ثقيلًا على الصحيفة وموظفيها».

تجرّأت فارفارا مرّة فلفتت انتباهه إلى عشرة أخطاء نحوية ولغوية، فما كان إلا أن نهرها قائلًا: «لكل كاتب أسلوبه وقواعده، لا أحفل ألبتة بنحوٍ وقواعدَ وما شابه». تحسّنت العلاقة بين الموظفة ورئيسها فيما بعد. اصطحبها مرة إلى بيتها بعد أن تأخّر الليل. نصحها بقراءة ألكساندر هيرزن، وهو أمر غريب إذا حملنا تُهم الرجعية الموجهة ضده محمل الجد. بدأت أعباء التحرير تثقل كاهله. شغلته عن الشيء المهم في نظره وهو الروايات.

بدأ يضيق ذرعًا بتدخلات الأمير ميشرسكي وتباين رأيهما في عددٍ من القضايا الشائكة. اكتشف أنّه غدا دميةً في يد ميشرسكي. ثم جاءت الحادثة التي قصمت ظهره، حين صدر حكم بسجنه يومين وتغريمه خمسة وعشرين روبلًا لنشره مقالًا للأمير ميشرسكي يحوي كلماتٍ قالها الإمبراطور دون الحصول على إذن رسميّ من وزير البلاط. وهكذا دخل دوستيوفسكي السجن للمرة الثانية، بينما بقي الأمير ميشرسكي -كاتب المقالة- حرًا طليقًا.

طلب دوستويفسكي من فارفارا إحضار نسخة من (البؤساء) كي يعيد قراءتها. كان قد مضى على صدورها اثنا عشر عامًا، وجدير بالذكر أنّ مؤلفها فكتور هوغو كان على قيد الحياة. يحكي سولفييف -أحد أصدقاء دوستيوفسكي الخُلصاء- كيف زاره في السجن ليجده جالسًا إزاء طاولة، يلّف سجائر التبغ، ويلتهم صفحات رواية هوغو الضخمة. ألحّ دوستويفكسي على سولفييف كي يعيد قراءة (البؤساء). أجاب الأخير أنّه يفضل (الجريمة والعقاب) عليها، وأنّها طويلة للغاية وتمتلئ هذرًا وحذلقة، لكن دوستيوفسكي

-والكلام لسولفييف- بقي يلحّ عليه كي يعيد قراءتها، وما فتئ يستخرج منها ما ليس فيها. تُرى ما هو ذاك الذي استخرجه؟

إذا أخذنا ظروف دوستويفكسي بالاعتبار، وصراعه الأخلاقي الناجم من رئاسته الصحيفة، وتصنيفه ضمن القوى الرجعية، يتبيّن لنا أنّ هوغو كان خيارًا طبيعيًا. لا أعرف روائيًا يتمثّل فيه هذا الصراع بين الرجعيّة والثوريّة، والمَلكيّة والجمهوريّة، واليمين واليسار، مثل هوغو، بل إنّ الأمر أشبه بشأن عائلي. من المعروف أنّ هوغو نشأ في بيت مُمزّق متباين النزعات، فالوالد جنرال في جيش نابليون بونابرت، بينما الأم ملكيّة الهوى والولاء، ولأنّ هوغو أمضى معظم طفولته في كنف أمه، نشأ ملكيًا، وعندما نبغ في طفولته وقال الشعر اختير شاعرًا للملك، لكن سرعان ما بدأ يراجع قناعاته. أخذ يرى في الجمهورية والثورة ما يجدر بفرنسا أن تكونه، وعندما استبدّ نابليون الثالث بالحكم لم يتورّع عن المناداة بإسقاطه والثورة عليه، لينتهي به المطاف طريدًا لاجئًا في جزر القنال في إنجلترا، حيث كتب رائعته (البؤساء).

يكاد لا يخلو فصل في (البؤساء) من هذا التوتر المستمرّ بين اليمين والشمال، والملكية والجمهورية، والرجعية والثورية، لكنه يحضر في أبهى صوره في الفصل العاشر من الباب الأول، وهو الفصل الذي عنونه منير البعلبكي في ترجمته الرائعة: (الأسقف في حضرة ضياء مجهول). أريد لقارئ المقال أن يعود إلى نسخته البالية ويقرأ الفصل، وليتخيّل نفسه دوستويفكسي -في ظروفه تلك- علّه يقع معه على إجابة.

يصوّر الفصل لقاءً حصل بين الأسقف الذي غيّر حياة جان فالجان (بينفينو ميريل) وعضو سابق في (المؤتمر الوطني) على وشك الموت. يحدث اللقاء إبّان عودة الملكية والتخلّص من بونابرت، لذا كان الكهل الذي نجا من الحقبة الماضية واعتزل في منزله أشبه بوحش في نظر أهالي القرية. يسمع الأسقف أنّ هذا الكهل المعتزل، هذا الوحش البشري، هذا العضو في (المؤتمر الوطني)

السيء الذكر يحتضر، فيرى أنّ من واجبه الديني زيارته. يأخذ الأسقف صولجانه ومعطفه ويخرج قاصدًا الكهل، ليجده جالسًا على الباب يراقب الغروب. يدور بين الرجلين حديث أعدّه من أروع ما كُتب في الأدب العالمي.

شرع الكهل يشرح للأسقف كيف أنهم لم يكملوا عملهم الثوري، كيف حطّموا الطاحونة لكنّ الرياح ما تزال تهب. يعترض الأسقف قائلا: «قد يكون الهدم ضروريًا، لكني لا أثق بهدم يمازجه الغضب». يرد الكهل: «إنَّ للعدالة غضبتها عزيزي الأسقف، وعلى الرغم من جميع المزاعم فإنَّ الثورة الفرنسية هي أعظم خطوة خطاها الجنس البشري منذ مجيء المسيح. أجل، لم تتم عملها، لكنها كانت باهرة. لقد رققت القلوب، ونوّرت العقول، ونشرت الحب، وأجرت أنهار الحضارة في العالم». يعترض الأسقف قائلا: «ماذا عن 93؟» -و93 هو عام الرعب كما هو معروف- فيجيب الكهل: «آه لقد وصلت إلى عام 93، كنت أنتظر أن تذكرَه. سحائب تتجمع طوال ألف وخمسمائة عام، وفي الأخير حين تضرب العاصفة هل تدين الرعد؟». تتداعى دفاعات الأسقف شيئًا فشيئًا، لكنه يهتف أخيرًا: «يتعيّن على التقدّم أن يؤمن بالله، فالملحد قائدٌ شرير للبشرية». هنا يصوغ هوغو أحد أكثر مشاهده تأثيرًا. يقول هوغو واصفًا ما جرى: لم يجب الكهل، لكن اعترته رجفة. نظر إلى السماء، وتشكّلت دمعة بطيئة في محجره، لتنحدر بعد ذلك على وجهه الشاحب. تمتم وهو لا يزال يتطلّع إلى الأعلى: «أنت وحدك الكامل، أنت الموجود الوحيد». انفعل الأسقف بطريقة لم يكن يترقّبها. بعد هنيهة أشار الكهل إلى السماء وقال: «هذا اللانهائي له كينونة، إنّه هناك. لو لم تكن له ذات إذن لاندثرت ذواتنا، ولن يكون ثمّة لانهاية، أو بتعبير آخر: لن يكون! لكنه يكون، ولذا لديه ذات، وذات اللانهاية هو الله». ينهي هوغو هذا المشهد بطريقة مؤثّرة. فبعد أن جاء الأسقف وفي قلبه وَقر تجاه الكهل، إذا به ينثني على ركبتيه ويطلب مباركته.

الفصل مؤثرٌ للغاية، لا يسعك حين تفرغ منه إلا أن تشعر بجذوة نار تتلظى داخلك. مثل هذا كثير في البؤساء، لكنّ هذا الفصل أبرعها وأشدّها انتصارًا ومحاماةً عن الثورة. هل كان هذا ما نشده دوستويفسكي حين طلب من فارفارا تيموفيفنا نسخةً من (البؤساء)؟ هل قرأه عَرَضًا فاشتعلت نار كانت خامدة داخلَه؟ لا أدري! لكننا نعرف أنّه بمجرد خروجه من السجن بعث باستقالته إلى الجريدة.

نوتردام دي باريس[1]

لو سألت عن أفضل عملٍ أدبي يعالج ثيمة التحوّل ستظفر بعدّة إجابات أهمها: (التحوّلات) لأوفيد، و(الانمساخ) لكافكا، و(الحمار الذهبي) للوكيوس أبوليوس، الأكيد أنّ رواية هوغو الشهيرة (نوتردام دي باريس) ستسقط عن بال من يجيبك أو ستكون آخر ما يخطر على باله.

لا أعرف عملًا تعرّض للتشويه حين تُرجِم إلى لغاتٍ أخرى مثل هذه الرواية، فأول ما ارتُكب ضدها من جنايات تغيير عنوانها من (نوتردام دي باريس) إلى (أحدب نوتردام)، لينصرف ذهن القارئ من الكاتدرائية إلى الأحدب كوازيمودو، وهكذا يفوته الجانب المعماري المهم في الرواية، والذي يشكّل الملمح الأساسي فيها. ثاني الجنايات الطريقة السطحيّة التي عولجت بها الرواية عبر السينما والثقافة الأمريكيتين، فظننا أنّها تقول: لا تنظروا إلى قبح كوازيمودو الخارجيّ وإنما إلى جماله الداخلي، بينما هوغو -في الحقيقة- يتغنى بالجمال الوحشيّ والقوطي الذي يجلل سحنة كوازيمودو ويجلل جدران الكاتدرائية قبله.

موضوع الرواية في تصوّري هو الجمال والقبح ما بين التحوّل والثبات والحتميّة والحريّة. قرأتُ الرواية بالعربية في صباي ففاتتني كل هذه المعاني، ثم قرأتها قبل سنة في ترجمة إنجليزية أمينة، فأدركت كم كان هوغو عبقريًا حين كتبها. يكفي أن تقرأ أول الرواية، وتلحق بالشاعر بيير غرينغوار وهو يتبع الغجرية أزميرالدا ونعجتها دجالي عبر أزّقة ومتاهات باريس، إلى أن تنتهي إلى بلاط العجائب، لتدرك أنّ ثيمة الرواية هو التحوّل، ففي بلاط العجائب يتحوّل الشحاذ ملكًا، والأعمى بصيرًا، والأعرج صحيحًا، وحتى

---

(1) كُتبت بتاريخ 30 يناير 2017.

باريس نفسها تغدو شيئًا آخرَ، ولو أردت أن تتأكد أكثر، ادرس شخصيات الرواية؛ ستجد أنّ هوغو صنع من الانمساخ سمةً جسديّة وأخلاقيّة لكل شخصياته الطيّبة والجميلة، بينما جعل شخصياته الشريرة أحاديّة التركيب، عاجزةً عن التحوّل، فكوازيمودو -أنبل شخصياته وأجملها- يصفه كما لو أنه كائن هلامي تجمّد لحظة تحوّله، ويختار له اسمًا غريبًا وبالغ الدلالة هو: كوازي- مودو Quasi-modo أي: (كما لو!) أو: (يكاد يكون) دلالةً على تحوّله وعدم اكتماله، أمّا كاتدرئية نوتردام، فيخصص لها فصلًا طويلًا يتغنى بتركيبها الثنائي، وانمساخها الحجريّ، والتوتر في معمارها؛ فتجد فيها القبّة الرومانية، والعمود الإغريقي، والقوس القوطي، جنبًا إلى جنب. إنّ كوازيمودو والكاتدرائية يشتركان في بنائهما التركيبي، فكلاهما عبارة عن كايميرا Chimera وكلاهما يشترك في وجود التوتر في جسده. إنّهما انمساخ متحجّر، وتحوّل متجمّد، لذا يُعدّ كوازيمودو جميلًا من الناحية الإسطيقية البحتة في معمار هوغو، ثم يأتي انمساخه الأخلاقي حين ينقذ الغجرية ويثور على رئيس الشمامسة، ليبلغ به القمّة في عالم هوغو الجمالي. لكن ماذا عن أزميرالدا الشخصية الجميلة الأهم في الرواية؟ هل هي قادرة أيضًا على التحوّل؟ إنّها ثنائية التركيب منذ البداية، لا تمشي إلا بصحبة عنزتها دجالي، وعندما يلحقها غريغوار إلى بلاط العجائب، يُخيّل إليه أنها والعنزة امرأتان أو عنزتان تمشيان سويًا! أما شخصيّات الرواية السيئة كرئيس الشمامسة كلودو فرولو، ورئيس الحرس فيبوس دي شاتوبير، فهي -بلا استثناء- أحادية التركيب، عاجزة عن التحوّل، لكنَّ غضب هوغو وسهامه النقديّة لا تنصبُّ على تلك الشخصيات، وإنّما على الثابت الأكبر، والمتخشب الأضخم، عدوّه الأزلي: القانون.

يهاجم هوغو القانونَ في واحد من أكثر مشاهد الرواية سخرية وعبقرية، حين يحقق قاضٍ أصمّ -يخفي صممه- في قضية كوازيمودو المحبوس

والأصمّ أيضًا، فتتحول جلسة التحقيق إلى (حوار طرشان) بالمعنى الحرفي للكلمة، وكأنّه يقول إنّ القانون أصمّ وبعيد، لا يسمع صوت الطبقات المسحوقة ولا يحفل بها، وسيطوّر نظريته هذه لاحقًا، ليشنّ أعنفَ هجومٍ على القانون في رائعته الكبرى (البؤساء)، فيصوّر الفقير الذي انتُزع من عائلةٍ يعولها ليُلقى في السجن بسبب رغيف، ويصوّر الأم التي قُذفت في الشارع، ودُفعت إلى البغاء كي تعول ابنتها، وكيف كان القانون سببَ كل ذلك.

انتقد كثير من معاصري هوغو مهاجمته القانون، ونعتوه بالفوضوي المثير للشغب anarchist، لكنهم وقفوا عاجزين أمام المعضلة التي طرحها بفصاحة؛ فعندما يتعارض القانون المدني مع الأخلاقي (الفردي الكانطي) ماذا يجب أن نفعل؟ ألا يجدر بالأول أن ينحني ويتخلى شيئًا عن تخشّبه؟ ثم تأتي المعضلة الأخرى وهي أنّ القانون -كمنظومة تحفظ الوضع الراهن- رائع إذا كانت الحالة الأوليّة عادلة، أما إذا كان المجتمع طبقيًا وظالمًا فسيأتي كي يحافظ على العنف والظلم المتأصلين في بنية المجتمع. لذا، لم يهاجم هوغو القانون على الإطلاق، وإنّما دعا إلى تصحيح الظلم المتأصّل ثم السماح للقانون أن (يتحوّل) وينظر في الحالات الفردية بما يتوافق مع روح الأخلاق.

أراني استطردت وسأرجع إلى مبحثي الرئيسي. ماذا يريد هوغو أن يقول في روايته (نوتردام دي باريس)؟ إنّ شخصياته وعوالمه ترزح عادةً تحت وطأة الحتميّة القدريّة Fatalism، ولكي يؤكد هوغو هذا الشيء يملأ عالمه الحكائي بالمصادفات. الشخصيات الجميلة هي التي تمارس حريّتها، فترفض أن تنجرف ضمن تيار الحتميّة الهادر. قد تضحّي بنفسها، وقد يودي ذلك بها فيهلكها، وهكذا تنقلب الموازين، فيصبح المتحوِّلُ جميلًا والثابتُ قبيحًا، ذلك أن التحوّل هو التمظهر الوحيد للحريّة. إنّها صرختنا العاجزة والنبيلة ضد القدر، وإن كان الموت نتيجةً حتميةً لها فأهلًا به، ذلك أنّه التحول الأكبر والأخير.

غدًا ساعة الفجر[1]

في الثامن عشر من يوليو سنة 1843، وتحت وطأة زواج ابنته الأثيرة ليوبلدين وابتعادها، ثم فشل مسرحيته Les Burgraves، قرر فكتور هوغو أن يمنح نفسه عطلة ويسافر مع عشيقته جولييت دراوت إلى إسبانيا. كانت إسبانيا مرتع طفولته، حيث عاش مع أمه وأخيه في كنف والده الجنرال. رغم تطلّع هوغو إلى الرحلة، إلا أنه كان ممتلئا بمشاعر سوداوية تكاد تنذر بمصيبة. حتى البحر الذي كان يبعث السعادة في نفسه، لم يزدها إلا تجهمًا. وصل هوغو بعد شهرين إلى جزيرة أوليرون. في ذلك اليوم كتب في مذكرته الخاصة: «الموت يسكن روحي... بدت الجزيرة كفنًا منصوبًا فوق البحر، والقمر مشعل منصوبٌ فوقها».

قضى هوغو الليلة مع دراوت في فندق الجزيرة. في اليوم التالي عاودا السفر، وتوقفا في طريقهما اضطرارًا في روشفورت. كان عليهما الانتظار ست ساعات قبل أن تستكمل العربة طريقها. في ساحة المدينة، وفي مكانٍ يدعى (مقهى أوروبا)، جلس هوغو مع جولييت و طلبا بعض الجعّة. أمامها على طاولة خالية، كانت الصحائف الباريسية ملقاة. سحبت جولييت جريدة Le Charivari وسحب هوغو صحيفة Le Siecle. كتبت جولييت في مذكرتها: «فجأة، انحنى حبيبي المسكين مشيرًا نحو الصحيفة، قائلاً بصوت مخنوق: حدث شيء رهيب!.. شفتاه كانتا شاحبتين، عيناه حدقتا دون غاية، وجهه وشعره غرقا في العرق، يده المسكينة أطبقت فوق صدره كأنها تحاول منع قلبه من الانفجار».

---

(1) نشرت بتاريخ 7 مايو 2017 ميلادية.

ما قرأه هوغو في ذلك اليوم كان خبر غرق ابنته ليوبلدين مع زوجها تشارلز قبل خمسة أيام في نهر السين. ليوبلدين التي بالتو تزوّجت، ابنته الكبرى والأثيرة والأكثر شبهًا بوالدها، غرقت! بينما هو بعيد ومشغول بالتجوّل مع عشيقته. نهض هوغو متحاملًا على نفسه وقال لجولييت إنه يخاف من لفت الأنظار إليهما. تركا القهوة وأخذا يمشيان بلا وجهة تحت الشمس الحارقة. توقفا مرتين، الأولى فوق كرسي صخري، والثانية فوق العشب. كان العجائز حولهما يغنين بإحدى قصائد هوغو. بعث الأخير رسالة إلى زوجته آديل يقول فيها: «يا إلهي! ماذا فعلت بك؟».

عندما وصل هوغو إلى باريس كانت ابنته تحت التراب. لم يكتب أي شعر لمدة تزيد على سنتين ونصف. بعد مرور عام، بدأ سلسلة من رحلات الحج نحو قبر ابنته في Villequire . لم يتجرأ على كتابة شعرٍ يرثي به ابنته إلا بعد سبع سنوات، عندما أصبح منفيًا في جزر القنال. هناك جمع قصائده المتفرّقة في ديوانٍ شعري سمّاه: تأمّلات Les Contemplations، ثم قام بتقسيمه إلى جزأين: الأول بعنوان (آنذاك)، والثاني بعنوان (الآن).. و بينهما صفحة فارغة مكتوب عليها تاريخ وفاة ليوبلدين.

قصيدة (غداً، ساعة الفجر Demain, des l'aube) تُعد من أشهر القصائد الفرنسية وأشجاها. تتألف القصيدة من ثلاث رباعيات متتالية، يتحدث فيها الشاعر عن عزمه على النهوض فجرًا للسفر إلى قبر حبيبته ووضع باقة زهور فوقه. كل من يقرأ القصيدة يفهم أن المقصودة ليوبلدين وأنَّ المتحدث هو هوغو نفسه. اقرأوا القصيدة بالأسفل، وتخيلوا الأرياف وهي تتلوّن بلونٍ فضي وقت الفجر، والغابات الشاسعة التي يقطعها، والجبال الصامتة الكئيبة، ثم ذلك الكهل المحدودب يمشي مثقلًا بالذنب كي يصل إلى قبر ابنته الغالية:

غداً، ساعةَ الفجر، عندما ما تبيّضُ الأرياف،

سأنطلق نحوكِ، أعلمُ أنكِ تنتظرين.

سأقطع الغابات وسأعتلي الجبال.

لم أعدْ أطيقُ البقاءَ بعيداً أطول.

سأمشي وعيوني شاخصةٌ نحو أفكاري،

لن أرى شيئاً حولي، لن أسمع الأصوات.

وحيداً، محدودبَ الظهرِ، مجهولًا، عاقد اليدين،

حزيناً، غيرَ مبالٍ: أنهارًا أمشي أم ليلًا.

لن أتطلعَ باحثاً عن الذهبِ في الغروب،

ولا الأشرعة المغادرة بعيدًا صوبَ هارفلور

وعندما أصل، سأضعُ فوق قبركِ

إكليلاً من الخلنج والهولي الأخضر.

هل غادر الشعراء من متردّمِ؟[1]

هل غادر الشعراءُ من متردّمِ؟ لطالما حيّرني مطلع معلّقة عنترة بن شدّاد، وقديمًا حيّر غيري من المتلقّين والشرّاح، إلى أن قرأت قصيدةً لجابر بن حُنيّ التغلبي في المفضّليات، ففهمت أخيرًا، وأدركت أنّ مطلع عنترة الشهير ما هو إلا اعتذارٌ يسوقه بين يديّ قصيدة جابر.

وجابرٌ -لمن لا يعرفه- معدودٌ ضمن العصبة الذين رافقوا امرأ القيس بن حُجر في رحلته الأخيرة إلى القسطنطينية، وعندما تمكّنت العلّة من الملك الضِلّيل طرحوه في محفّته. يقول امرؤ القيس:

فإما تريني في رحالةِ جابرٍ　　على حَرَجٍ كالقرِّ تخفقُ أكفاني

فيا رُبَّ مكروبٍ كررتُ وراءَهُ　　وعانٍ فككتُ الغلَّ عنهُ ففدّاني

أنا -بالمناسبة- مفتون بهذه الرحلة الكيخوتية إلى قيصر، ولعلّي أتناولها في عمل أدبيٍ مستقبلًا. كيف لا أُفتَن، وهي تضمّ ثلاثة أشخاص لا أذهب بعيدًا إن زعمت أنّ كل ما تلا رحلتهم من شعر تحدّر من هؤلاء النفر الثلاثة: عمر بن قميئة الضُبَعي، وامرئ القيس بن حُجر الكندي، وجابر بن حُنيّ التغلبي. ياله من ركب! يا له من ركب! أما ابن قميئة فمن أقدم شعراء ربيعة وأثره ظاهر في أشعار رجالاتها. وأما أمرؤ القيس فلا يكاد يخرج شاعر جاهلي ولا إسلامي من ابتكاراته وتشبيهاته. وأما ابن حُنَيّ -وهو رجلنا- فأزعم أننا ما كنا لنعرف معلقِتي عنترة وزهير -في شكلهما الحالي- لولا قصيدةٌ له ميمية.

هذا يقودنا إلى ظاهرة شائكة في الأدب هي التأثير والتأثّر، وتكرار المعاني

---

(1) كُتبت بتاريخ 5 مايو 2020.

والألفاظ وأحيانًا الأبيات، حيث تراوح موقف الناقد العربي القديم ما بين الاتهام بالسرقة، وبين التبرئة والقول إنَّ المعاني مطروحة في الطريق، وإنَّ ذلك من وقع الحافر على الحافر، وكأنّها تهمة تُدفع وتُرد بدل أن تُدرسَ وتُشرّح. كان العرب يحفظون الشعر ويتمثّلون به ولا تخلو منه مجالسهم، لذا عندما ينشيء شاعرٌ قصيدةً كان -بالضرورة- يتصارع مع سلسلة من أسلافه الشعريين مما يولّد إحساسًا بالقلق يدفعه إلى التعمية أو الاعتراف بالتأثّر. خير من درس هذه الظاهر هارولد بلوم في كتابه الجميل (قلق التأثر Anxiety of Influence).

جابر بن حُني سلفٌ لعنترة وزهير زمنيًا وشعريًا، ويقدّر الدارسون رحلته مع امرئ القيس ما بين 530- 550 للميلاد. قصيدته التي نحن بصددها أنشأها اعتراضًا على المنذر بن ماء السماء حين فرض الإتاوة على قبيلته تغلب، أما معلّقتا عنترة وزهير فتدوران في فلك حرب داحس والغبراء (560- 600 للميلاد).

يقول جابر:

ألا يا لقومي للجديدِ المُصَرّمِ ... وللحلمِ بعد الزلّةِ المُتوهَمِ

وللمرءِ يعتادُ الصبابةَ بعدما ... أتى دونها ما فرطُ حولٍ مُجرّمِ

مطلع بديع، يشكك بجدوى الحلم إن جاء بعد الزلّة لا قبلها، وإن كان نتيجةً لها لا عاصمًا منها، ويخبرنا أنَّ جابرًا كان قد استدبر شبابه حين أنشأ القصيدة. ثم يقول:

فيا دارَ سلمى بالصريمةِ فاللِوى ... إلى مدفعِ القيقاءِ فالمتثلّمِ

ظَلِلتُ على عرفانها ضيفَ قفرةٍ ... لأقضيَ منها حاجةَ المتلوّمِ

أقامت بها بالصيفِ ثمّ تذكّرتْ مصايرها بين الجواءِ فعيهمِ

أول ما يلفت النظر اشترك القصيدة مع معلقتي عنترة وزهير في قافية الميم المكسورة. إن كان الوزن نصف موسيقى الشعر العربي القديم، فإنَّ القافية -لا شكّ- نصفها الآخر. والأمر ليس مقصورا على ذلك، بل إنَّ معلّقة زهير تشارك قصيدة جابر بحرها الطويل، ثمّ إنَّ القصائد الثلاث تسمّي نفس المواضع وتبكي على نفس الديار، في بقعة جغرافية تمتد حاليًا ما بين الفويلق وعيون الجواء بالقصيم. هل هذه مصادفة، أو ضرورة ألجأت إليها القافية؟ لا أظنها مصادفة ولا ضرورة، فنحن نعلم أنَّ القصائد التي تتناول ديار المرء أجرى على لسانه وأقرب إلى حفظه، وكأني بعنترة وزهير حين أرادا إنشاء القصيدة التي ستتوج شعرهما كان أسهل شيء جريًا على لسانهما هذه الموسيقى الآسرة التي أبدعها ابن حُنيّ والتي لطالما ردداها في معاهد الصبا بين الجواء والمتثلّم.

لا تمدّ قصيدة جابر عنترة بقوافيه وبأماكن بكائه فقط، بل تزوّده أيضًا بجملة صالحة من التراكيب والتشبيهات. يقول جابر:

ظللتُ على عرفانِها ضيفَ قفرةٍ لأقضيَ منها حاجة المتلوِّمِ

بينما يقول عنترة:

فوقفت فيها ناقتي وكأنّها فدنٌ لأقضيَ حاجةَ المتلوّمِ

فهذه واحدة!

يقول جابر:

أنافت وزافت في الزمامِ كأنّها إلى غرْضِها أجلاد هرٍّ مؤوّمِ

بينما يقول عنترة:

وكأنّما ينأى بجانبِ دفّها الـ ـوحشيِّ من هَزِجِ العشيِّ مؤوّمِ

هرٍّ جنيبٍ كلما عطفت له غضبى اتقاها باليدينِ وبالفمِ

قد تعترض وتقول: هذا معنى شائع، نجد نظائر له عند امرئ القيس وأوس بن حجر والأعشى، وهذا صحيح، لولا أنَّ تشبيهاتهم التي تصوِّر هرًّا تحت حزام الناقة يخدشها فيزيدها سرعة ترد عند هؤلاء بصيغ عدّة: فهو تارةً هرٌّ جنيب في شعر امرئ القيس، وتارةً هرٌّ مشجّر، وتارةً ابن آوى في شعر أوس بن حجر، وتارةً سِنّور، أما هذا الهرّ المؤوّم، عظيم الهامة، قبيحها، فلا يرد إلا عند جابر وعنترة كما أستحضر.

فهذه ثانية!

ثم تتوالى الشواهد، فعندما يقول جابر:

نعطي الملوك السِلمَ ما قصدوا بنا وليس علينا قتلهم بمحَرّمِ

يقول عنترة:

فشككتُ بالرُمحِ الأصمِّ ثيابَهُ ليس الكريمُ على القنا بمحرّمِ

وعندما يسوق جابر لفظة رشيقة الوقع، كاستخدامه لفظة (زافت) في قوله:

أنافت وزافت في الزمامِ كأنّها إلى غَرْضِها أجلاد هرٍّ مؤوّمِ

يبلغ افتتان عنترة باللفظة أن يستخدمها في معلقته مرّتين، فيقول:

خطّارةٌ غِبَّ السُرى زيّافةٌ تطِسُ الإكامَ بذاتِ خُفٍ ميثمِ

ويقول:

ينباعُ من ذفرى غضوبٍ جسرةٍ زيّافةٍ مثل الفنيقِ المكدمِ

لا تقتصر شواهد التأثّر على الموسيقى والتراكيب والألفاظ، بل تتجاوز إلى رسم المشاهد القتالية. تمتاز مشاهد عنترة بالحركة العالية، حتى لكأنّك تشاهد لحظات النزال -وكيف يسقط فارسٌ عن فرسه- بعينك أو بالكاميرا. هذه الحركة العالية أظهر ما تكون في معلقته مقارنةً بباقي قصائده، وأخاله استفادها من قصيدة جابر حين وصف يوم الكُلاب وكيف أسقطوا شُرحبيل بن الحارث من فوق فرسه.

يقول جابر:

فيوم الكُلابِ قد أزالت رماحنا شُرحبيلَ إذ آلى أليّة مُقسِمِ

لينتزعنْ أرماحَنا فأزالهُ أبو حَنَشٍ عن ظهرِ شقّاءَ صلدمِ

تناوله بالرُمح ثمّ اتّنى لهُ فخرَّ صريعًا لليدينِ وللفمِ

ولا يخفاك أنَّ هذا التركيب الأخير (لليدين وللفمِ) استعمله كلا من عنترة وزهير في تنويعاتٍ مختلفة.

وكما تأثّر عنترة بقصيدة ابن حُنيّ، تأثّر زهيرٌ أيضًا، فأنشأ معلقته على نفس البحر، واختار لها نفس القافية، وذكر المتثلّم فيما ذكر من مواضع، لكنّه كان أكثر حذرًا وأشدّ انزعاجًا من قلق التأثّر، فأخذ يعمّي خلفه ويستخدم تراكيب وصور جابر بعد أن يفكّكها ويضعها في معانيَ بعيدة. فمثلًا عندما قال جابر:

وكانوا هم البانين قبل اختلافهم ومن لا يشد بنيانه يتهدّمِ

قال زهير:

ومن لم يذد عن حوضِهِ بسلاحِهِ يُهدّمْ ومن لا يظلم الناسَ يُظلمِ

ومثلًا عندما قال جابر واصفًا ناقته:

تصعّدُ في بطحاء عرقٍ كأنّما ترقّى إلى أعلى أريكٍ بسلّمِ

أُعجِب زهير بهذا السلّم الخيالي فاستخدمه كي يرقى أسباب السماء:

ومن هاب أسباب المنايا ينلنهُ وإن يرقَ أسباب السماءِ بسلّمِ

وأيضًا عندما أراد زهير أن يحذّر من الحرب أتى بمعنى بعيد:

فتُغلِل لكم ما لا تُغِلُّ لأهلِها قرًى بالعراقِ من قفيزٍ ودرهمِ

معنًى عجيب، يذرك تتساءل: ماذا أتى بقرى العراق هنا؟ ثم تفهم حين تتخيّل زهيرًا ممتلئًا بقصيدة ابن حنيّ وهو يعالج معلقته ويحككها قرابة الحول. لا بدَّ أنه استحضر قول جابر:

وفي كل أسواق العراقِ إتاوةٌ وفي كل ما باع امرؤٌ مكسُ درهمِ

لا بدّ أنه استحضره وأعجبه فغرف منه!

ها هنا نموذجان مختلفان لقلق التأثّر: عنترة وهو يعترف بدينه في مطلع المعلّقة: هل غادر الشعراء من متردّمِ؟ وزهير وهو يحكك وينقّح ويحاول أن يعمّي خلفه قرابة الحول. لا أشكّ أنّ كلتا المعلّقتين تفوقان قصيدة جابر بمراحل، فبينما انشغل جابر بالمنافحة عن قومه -وهو معنى محمود لكن

شائع- ارتفع عنترة وزهير بمعلقتيهما إلى درجتي الخلود والعالمية: عنترة حين دحاها بفردانيته وحضوره الهائلين، وزهير حين جعلها معزوفةً ضد الحرب تحذّر منها وتدعو إلى نبذها. لكنَّ كلتا المعلقتين -وإن أجهزتا على جابر تمامًا- تصطبغان بدمائه وبمفرداته وبتراكيبه وبمعانيه وكأنهما خضبتا بالعِظلم. تعلمون أني مفتون بامرئ القيس، مغالٍ بتفضيله، زاعمٌ أنَّ الشعراء عيالٌ عليه لا يخرجون من معانيه، وها أنا لم أكتب مرافعتي الطويلة هذه إلا كي أقول إنَّ عنترة وزهير -وهما هما في ميزان الشعر العربي- لم يبلغا ما يخوِّلهما أن يكونا عيالًا على امرئ القيس، وإنما على الرجل الذي ساق محفّته!

صحيفة طرفة[1]

لطالما أثارت أخبار طرفة بن العبد ريبتي. أين ذهب شعره الذي لم يبق في أيدي الرواة المصحّحين إلا أقلّه؟ ما الظلامة التي شكاها ضد ابن عمّه مالك في معلّقته؟ ماذا نصنع بالرواية السخيفة التي تصوّره أعرابيًا ساذجًا يسير إلى حتفه برجليه طمعًا في الحِباء؟

إن كان هناك خُلق يغلب على طرفة فإنكاره الشديد للظلم. قال عندما مات أبوه وأبى أعمامه قسمة ماله:

ما تنظرون بحقِّ وردة فيكمُ صغر البنون ورهط وردةَ غيّبُ

قد يبعثُ الأمرَ العظيمَ صغيرُهُ حتى تظلَّ له الدماءُ تصبّبُ

والظلمُ فرّقَ بين حيي وائلٍ بكرٌ تساقيها المنايا تغلبُ

لكنَّ هذه النفس الأبيّة، وهذه الثورة على الظلم، أورداه حتفه وهو لم يجاوز السادسة والعشرين، وكان أول ما أثار ذلك صراع عائلي بين اللخميين بدأ بجلوس عمرو بن هند على عرش الحيرة، فجعل لأخيه قابوس أمر البادية، بينما تجاهل أخاه عمرو بن أمامة لأنّه من أمٍ أخرى. انتفض ابن أمامة ثائرًا على أخيه، واستنجد بملوك اليمن فأمدّوه، حتى إذا كان في موضع يُقال له قضيب انتقض عليه جيشه وذبحوه، وهو ما يذكره طرفة حين يقول:

أعمرَو بن هندٍ ما ترى رأيَ معشرٍ
أفاتوا أبا حسانَ جارًا مجاورا

---

(1) كُتبت بتاريخ 16 يوليو 2021.

فـإنَّ مـرادًا قـد أصابـوا جريمـةً
جهـارًا وأضحـى جمعهـم لـك واتـرا

يزعم رواةٌ أنَّ طرفة كان ممن خرج مع عمرو بن أمامة مما أغضب الملك عليه، وهذا بعيد، فلو كان ممن خرج لما تجرّأ أن يطأ بلاط ابن هند فيما بعد، ثم إنّه يقول في نفس القصيدة:

أنِفتُ له على عداوةِ بيننا وقلتُ قتيلٌ ما قتيلُ يحابرا

مما ينفي شبهة الخروج مع ابن أمامة.

ما الذي أغضب ابن هند إذن؟ لقد كان ابن هند متورطًا بدم أخيه رغم إظهاره الغضب له، ولربما اتصل بالمراديين وحسّن لهم الغدر بأخيه. يقول المتلّمس الضبعي:

وابني أمامة قد أخذت كليهما وإخالُ أنّك ثالثٌ بالأسودِ

لك أن تتخيّل حرج الملك حين طالبه طرفة بالثأر وهو القاتل:

فلا تشربنَّ الخمرَ إن لم تُزرهمُ جماهيرَ خيلٍ يتّبعن جماهرا

أكان طرفة يجهل ما سبق، أم أنه عرّض بالملك يقصد إحراجه؟ سترى فيما يأتي من قصائد أنَّ التعريض أسلوبٌ أثير لدى طرفة، وأنه يتصنّع الجهل كلما أراد أن يحرِج أو يوجِع. لقد أنِف لابن أمامة كيف أُكِل حقّه ثم غُدِر به. لم يدرِ أنه بقصيدته هذه صنع لنفسه عدوًا لن يهدأ حتى يورده المهالك.

كتب عمرو بن هند: ما لك لا تلزمني؟ ردَّ طرفة: إني ترعاية في إبلي وأخاف عليها الإغارة. وهكذا اكتملت الخطّة في رأس الملك ولم يبق سوى تنفيذها. أرسل يلحّ: الإبل في جوار أخي وخالي، وأنا جارُ من أجارا. لم يعد

بوسع طرفة إلا أن يجيب. ما إن وصل طرفة حتى ألحقه الملك بحاشية أخيه قابوس. أخذت أيامه تتبدد ما بين خروج إلى صيد ووقوفٍ بباب الأمير، وكأنَّ أخا الملك كان موكلًا بإلهائه. لم يلبث زمنًا حتى فُجِع بخبر الإغارة على إبله وانتهابها وسوقها جنوبًا جهة تبالة، والأدهى والأمرّ أنَّ أغلب الإبل تعود إلى أخيه مَعْبَد.

من أخذ الإبل؟ قال بعض الرواة: ذؤبان من اليمن، وقال آخرون: قوم مُضريّون، وفي حين رفض جيران طرفة الإفصاح، لم يتورّع شاعرنا عن مواجهة الجاني والتعريض به، تمامًا كما فعل حين ندبه إلى الانتقام وهو يعلم أنه القاتل:

لعَمرُكَ ما كانت حمولةُ مَعْبَدٍ ... على جُدِّها حربًا لدينِكَ من مُضَرْ

رأى منظرًا منها بوادي تبالةٍ ... فظلَّ عليهِ الزادُ كالمَقْرِ أو أَمَرْ

أعمرو بن هندٍ ما ترى في صريمةٍ ... لها سببٌ ترعى بِهِ الماءَ والشَجَرْ

وكان لها جارانِ قابوسُ منهما ... وعمرٌو ولم أسترعها الشمسَ والقمر

ثم يضيف ساخرًا:

فمن كان ذا جارٍ يُخافُ جوارهُ ... فجاراي أوفى ذمّةً وهما أَبَرْ

ويختم مهددًا:

سأحلبُ عَيسًا صحنَ سَمٍّ فأبتغي ... بهِ جيرتي حتى يُجلّوا ليَ الخَمَرْ

فإنَّ القوافي يتّلجنَ موالجًا ... تضايقُ عنها أن تَوّلجها الإِبَرْ

تهديدٌ لا تُخاطب به الملوك، وشعرٌ بلغ من الطيش حدَّه. لكن قبل أن

نهرع إلى لوم طرفة، لنتخيّل شعوره وهو يلقي بذنب ضياع الإبل على نفسه. إنها إبل أخيه معبد، ولمعبد زوجة وابنة تنتظران اللحم واللبن. ألم يقل مخاطبًا الأخيرة:

فإن مُتُّ فانعيني بما أنا أهلُهُ ... وشُقّي عليَّ الجيبَ يا ابنةَ مَعْبَدِ

وهكذا اندفع يطالب بالإبل، تدفعه طبيعة شكِسَة تأبى الدنيّة أو الضيم. لكن وكما هو متوقع، ذهبت جميع مطالبه وأشعاره أدراج الرياح. عندما آيس من إدراك حقّه قفل راجعًا إلى قومه وصار ينشد في حوانيتهم ومجالسهم:

فليتَ لنا مكانَ المَلْكِ عَمرٍو ... رغوثًا حول خيمتنا تخورُ

من الزَمَراتِ أسبلَ قادِماها ... وضَرّتُها مُركّنةً دَرورُ

يشاركنا لنا رخلانِ فيها ... وتعلوها الكِباشُ فما تنورُ

ثم يثنّي بأخيه قابوس:

لَعَمرُكَ إنَّ قابوسَ بن هندٍ ... ليخلطُ مُلكَه نوكٌ كثيرُ

قسمتَ الدهرَ في زمنٍ رخيٍ ... كذاك الحكمُ يقصدُ أو يجورُ

لنا يومٌ وللكِروانِ يومٌ ... تطيرُ البائساتِ ولا نطيرُ

فأما يومهنَّ فيومُ نحسٍ ... تطاردهنَّ بالحَدَبِ الصقورُ

وأما يومنا فنظلُّ رَكبًا ... وقوفًا ما نحلُّ ولا نسيرُ

وهذا يا رعاك الله فنُّ الهجاء في أبرع صوره. لقد دفعك -حين تمنّى نعجة بدل الملك- إلى تخيّله باركًا فوق العرش، ثم حين ازداد غيظه سلّط الكباش

كي تنزو عليه. وأبرع من كل هذا أنّه لم يتورّع عن الضحك على نفسه، فصوّرها ذليلةً مجهدة تقف طمعًا بالحباء ولا حباء، وذلك كله من سمات الهجاء الأصيل. لو لم يكن لطرفة إلا قصيدته هذه لقلت إنّه ملك الهجاء لا منازع، فكيف وله أخرى يهجو بها ابن عمّه:

ولا خير فيه غير أنَّ لهُ غِنًى   وأنَّ له كَشْحًا إذا قام أهضما

له شربتانِ بالنّهارِ وأربعٌ   من الليلِ حتى آضَ سُخْدًا مورّما

ويشربُ حتّى يغمرَ المَحْضُ قلبَهُ   وإنْ أُعطَهُ أتركْ لقلبيَ مَجثمَا

كنت إلى وقت قريب أعدُّ الجاحظ عبقريًا حين جعل المربع مدوّرًا والمدوّر مربعًا في رسالته (التربيع والتدوير) فإذا بطرفة سبق إلى المعنى! ثم قارن هجاءه بهجاء جرير والفرزدق وابن الرومي وابن الحجّاج حيث لا يشتفي هؤلاء إلا بالفحش والإطالة، بينما يضحك طرفة ويُوجِع بأبيات معدودات،ثم يأبى إلا تضمينها ما يعلّم مكارم الأخلاق. لكن -ويا للأسى!- ابتُلي طرفة بابن عمٍّ كزِّ الخلق لا يفهم الفكاهة، إذ سرعان ما أوصل شعر ابن عمّه إلى ملك الحيرة وألّب عليه، ولقد أحسن طرفة حين قال مقرِّعًا:

ألا أبلِغا عبدَ الضَلالِ رسالةً   وقد يُبلِغ الأنباءَ عنكَ رسولُ

دببتَ بأمري بعد ما قد علمتهُ   وأنت بأسرارِ الكرامِ نسولُ

فأنتَ على الأدنى شَمَالٌ عريّةٌ   شآميةٌ تزوي الوجوهَ بليلُ

وأنت على الأقصى صَبًا غيرُ قرّةٍ   تذاءبُ منها مُرزغٌ ومُسيلُ

فأصبحتَ فَقْعًا نابتًا في قرارةٍ   تصوَّحُ عنهُ والذليلُ ذليلُ

وأعلمُ علمًا ليس بالظنِّ أنّهُ إذا ذلَّ مولى المرءِ فهو ذليلُ

ثم يختم:

وإنَّ امرأً لم يعفُ يومًا فكاهةً لمن لم يُرِدْ سُوءًا بها لجهولُ

أعِذْ بالله قراءة البيت الأخير فحقّه أن يُكتب بماء الذهب. إن كان ابن العم كزًا ضيق العطن لا يفهم الفكاهة، فما ظنُّك بملكٍ كان العرب يسمّونه مضرِّط الحجارة؟ ما إن سمع بأبيات طرفة حتى أهدر دمه.

هنا نصل إلى الصفحة المطويّة من حياة طرفة، إلى المسكوت عنه إن صحّ التعبير. فبعد أن أهدر ملك الحيرة دمه كان يجدر بقومه حمايته، لكنهم خذلوه، وتلك معرّة ليس فوقها معرّة. يقول طرفة:

أسلمني قومي ولم يغضبوا لسوءةٍ حلّت بهم فادحه

كلُّ خليلٍ كنتُ خاللتُهُ لا ترك الله له واضحه

نقم طرفة على قومه خذلانهم له. كيف يسلمونه وهو لم يفتك ولم يغدر ولم يقتل؟ أكانت جريرةً أن طالب بإبل أخيه معبد؟ كان يجدر بهم أن يمنعوه، أن يحولوا دونه ودون جبّار الحيرة كما فعلوا بعدها بسنوات حين تصدّوا لجيوش كسرى لأنَّ النعمان استأمنهم على بناته. من هنا نفهم عبارة الأصمعي يصف طرفة: «وكان في حسبٍ من قومه، جريئًا على هجائهم». لا بدَّ أنَّ شعره الذي نعى أبو عمرو بن العلاء ضياع أكثره كان في لومهم وهجائهم. كان الرواة يتسقّطون قصائد الشاعر من أفواه قبيلته، فليس عجبًا لو ضاع أكثر شعر طرفة، إذ ليس متوقعًا أن ينقل قومه إلى الرواة ما يشينهم.

يزعم الشرّاح أنَّ قبيلة طرفة طردته بسبب تشرابه الخمور وإتلافه المال،

يأخذون ذلك من قوله:

وما زال تشرابي الخمور ولَذّتي ... وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي

إلى أن تحامتني العشيرةُ كُلُّها ... وأُفرِدتُ إفرادَ البعيرِ المُعبّدِ

وإنك لتعجب؛ أيُطرد رجلٌ من أجل شيء يعدّه الجاهليون فخرًا؟ لا لم يُطرد بسبب إنفاقه وسُكره، والبيتان السابقان مبنيان على معنى العدوى لا الطرد، إذ يقول ما معناه: خاف قومي أن تصيبهم عدوى إتلاف المال والشرب، فصاروا يتحامونني كأني بعير أجرب طُلي بالقطران، يقول ذلك مفتخرًا. لكنه لا يلبث حتى يبيّن السبب الحقيقي للومه وطرده في نفس المعلّقة.

يقول طرفة:

فما لي أراني وابن عمّيَ مالكًا ... متى أدنُ منه ينأ عني ويبعُدِ

يلومُ وما أدري على ما يلومني ... كما لامني في الحيِّ قُرطُ بن أعبدِ

على غير شيءٍ قُلتُهُ غير أنني ... نشدتُ فلم أغفلْ حمولةَ مَعْبَدِ

بلا حدثٍ أحدثتهُ وكمُحدِثٍ ... هجائي وقذفي بالشُّكاةِ ومُطرَدي

لقد أنشأ طرفة معلّقته إذن في الفترة التي تبعت انتهاب إبله، ولا أدري أكان ذلك قبل إهدار دمه أم بعده! نعلم أنّه ما إن ضاعت إبله حتى أشار بإصبع الاتهام إلى ملك الحيرة. إن صحَّ إنشاؤها بعد الإهدار عندها يكتسب عتابه ابن عمّه مالكًا معنًى جديدًا؛ فيتحوّل طرفة من شحاذ إلى طالب حقٍ خذله قومه.

كنت أعجب من ابن العشرين هذا، لماذا يمتلئ شعره بذكر الموت، كقوله:

لعمرك إنَّ الموتَ ما أخطأ الفتى لكالطِوَلِ المُرخى وثنياهُ في اليدِ

وقوله:

فإن مُتُّ فانعيني بما أنا أهلهُ وشُقّي عليَّ الجيبَ يا ابنةَ مَعبدِ

فإن كان قالها بعد إهدار دمه فلا لوم ولا عجب ولا تثريب. ثم إننا -رغم ضياع أغلب ما قاله في تلك الفترة- نستطيع أن نتبيّن بوضوح إحساس المرارة والغربة والخذلان في شعره القليل الذي وصلنا.

يقول طرفة:

ولا غرو إلا جارتي وسؤالِها ألا هل لنا أهلٌ؟ سُئلتِ كذلكِ

تُعيّر سيري في البلادِ ورحلتي ألا رُبَّ دارٍ لي سوى حُرِّ دارِكِ

ويقول أيضًا يصف تشرّده ومرضه وإشرافه على الهلاك وحيدًا في الصحراء:

ألا رُبَّ يومٍ لو سقِمتُ لعادني نساءٌ كرامٌ من حُييٍ ومالكِ

ظَلِلتُ بذي الأرطى فُويقَ مُثقّبٍ ببيئةِ سُوءٍ هالكًا أو كهالكِ

تردُّ عليَّ الريحُ ثوبيَ قاعدًا إلى صَدَفيٍ كالحنيّةِ باركِ

ويقول أيضًا:

ألا إنما أبكي ليومٍ لقيتهُ بجُرثمَ قاسٍ كلُّ ما بعدَه جَللْ

إذاَ جاء ما لا بدَّ منهُ فمرحبا بهِ حين يأتي لا كِذابٌ ولا عِللْ

لقد بلغ من حياة التشرّد والصعلكة غايةً صار يفضّل الموت عليها، فلا غرابة

إذن إن مشى إلى الموت برجليه بمجرد أن وصله كتاب عامل هَجَر.

هنا نترك شعر طرفة ونلجأ إلى شعر المتلمّس الضبعي، فهو مصدرنا الوحيد الذي يذكر نتفًا من الحادثة، وعليه بنى الإخباريون رواياتهم المتهافتة، ثم جاء بيت الفرزدق الشهير ليصنع من الصحيفة أسطورةً ترمز لكل من يحمل موته بيديه:

ألقِ الصحيفةَ يا فرزدقُ لا تكنْ نكداءَ مثل صحيفة المُتلمّسِ

أنا ممن يرفض الرواية الساذجة التي تجعل طرفة يعود إلى بلاط عمرو بن هند، ثم حين يفضّ المتلمّس صحيفته ويجد فيها أمرًا بإعدامه ينذر ابن أخته فيرفض هذا إلا إكمال السير طمعًا في الحِباء. يتكلّف الرواة شططًا كي يغطّوا على تهافت الرواية، فيقولون إنَّ الأختام لم تُتخذ إلا بعد تلك الحادثة، وإنَّ الملك عمرو بن هند اضطُرَّ إلى إرسال طرفة إلى هَجَر لأنه خشي انتقام قبائل بكر لو قتله في ساحته. لكننا رأينا آنفًا أنَّ قبيلة طرفة لم تحرّك ساكنًا حين أهدر ملك الحيرة دمه، ثم إنَّ قيس بن ثعلبة -رهط طرفة- يسكنون بعيدًا في اليمامة، بعكس قبائل شيبان المحيطين به في العراق. لن يبلغ العجز بعمرو بن هند أن يقتل طرفة في غير ساحته، ولن تبلغ الحماقة بطرفة أن يسير إلى حتفه رغم تحذير خاله. إنها رواية تهين كلا الطرفين ثم تهين ذكاء من يصدّقها، وحتى الخؤولة التي تُضاف إلى المُتلمّس لا نجد في شعره ما يؤيّدها، بل يخبرنا ابن قتيبة أنَّ أم طرفة -وردة- من رهط أبيه.

ماذا حدث إذن؟ الأرجح أنَّ عمرو بن هند بعد أن ضاق ذرعًا بهجاء الشاعرين أرسل إلى عامله في هَجَر كي يعدهما الأمان ثم يغدر بهما. وصل كتابا الأمان إلى طرفة والمتلّمس يعد بالصفح والحِباء إن سلّما نفسيهما. ألقى المُتلّمس -الذي حنّكته التجارب- بالصحيفة في عين مُحلّم ثم هرب إلى الشام، أما صاحبنا طرفة فلقد اختار أن يصدّق الكتاب وعبر نحو قلعة

المُشقَّر الرهيبة. كان يعلم أنه يقامر بحياته، لكنَّ حياة التشرّد والهرب لم تترك له مَحيصًا. ما إن وقع في يد عامل اللخميين حتى فصل رأسه عن عنقه، ثم أرسل ديته إلى أخيه معبد، مائةً من الإبل. وهكذا استرجع معبد إبله أخيرًا!

يقول المُتلّمس واصفًا إلقاء الصحيفة:

ألقيتها في الثنيِ من جنبِ كافرٍ ... كذلك أقنو كلَّ قطٍّ مُضلّلِ

رميتُ بها حتى رأيتُ مِدادَها ... يطوفُ به التيّارُ في كلِّ جدولِ

ويقول متحدّثًا عن طرفة:

عصاني فما لاقى الرشادَ وإنّما ... تبيّن من أمر الغويِّ عواقبُهْ

فأصبح محمولًا على ظهر آلةٍ ... يَمُجُّ نجيعَ الجوف منه ترائبُهْ

ويقول:

من مُبلِغُ الشعراءِ عن أخويهمُ ... خبرًا فتصدقهم بذاك الأنفسُ

أودى الذي علِقَ الصحيفةَ منهما ... ونجا حذارَ حبائه المُتلمّسُ

ألقِ الصحيفةَ لا أبا لكَ إنّهُ ... يُخشى عليكَ من الحِباءِ النِّقرسُ

ثكلتكَ يا ابن العبدِ أمُّكَ سادرًا ... أبساحةِ الملكِ الهمامِ تَمَرّسُ

وقال يخاطب ابن هند:

إنَّ الخيانةَ والمغالةَ والخنا ... والغدرَ أتركهُ ببلدةِ مُفسِدِ

فإذا حللتُ ودون بيتي غاوةٌ ... فابرُقْ بأرضِكَ ما بدا لك وارعدِ

لبلاد قومٍ لا يُرامُ هديّهم وهديُّ قومٍ آخرين هو الرديّ

كطُريفة بن العبدِ كان هديَّهم ضربوا قذالةَ رأسه بمُهنّدِ

وابني أمامة قد أخذتَ كليهما وإخالُ أنّكَ ثالثٌ بالأسودِ

ثم يقول معيّرًا قوم طرفة:

أبني قِلابة لم تكن عاداتُكم أخذ الدنيّةَ قبل خُطّةَ معضدِ

لن يُرخِصَ السوءاتِ عن أحسابكم نَعَمُ الحواثرِ إذ تُساقُ لمعْبَدِ

هذا ما وصلنا من شعر المُتلمّس عن طرفة ومقتله، ثم تبحث في شعر البكريين فلا تجد سوى بيتين يتيمين للخِرنق بنت بدر يرثيان أخاها طرفة. تقول الخِرنق:

عددنا له خمسًا وعشرين حجةً فلمّا توفاها استوى سيّدًا ضخما

فُجِعنا به لمّا انتظرنا إيابَهُ على خير حينٍ لا وليدًا ولا قَحما

أمّا شعراء بكر فصمتوا جميعًا.

كان طرفة يكره الظلم. لم يدرِ أنَّ حياته ستكون سلسلةً من المظالم. فمن أعمام يأكلون حقّه، إلى ملكٍ يسعى في هلاكه، إلى قبيلةٍ تتخلى عنه، أما أشنع المظالم كافة فتصوير الرواة إياه أعرابيًا ساذجًا يسير إلى حتفه برجليه طمعًا في الحِباء. لقد آن أن تُمزَّقَ هذه الرواية وتُرمى في النهر مع الصحيفة.

أغاني لوركا[1]

ولعي بلوركا قديم، انكببت على ترجمته قبل خمسة عشر عامًا فكان عزاءً ورفيقًا في الغربة، إلّا أني غير راضٍ عن أغلب ترجماتي القديمة. ها هنا أعيد ترجمة أربع قصائد من ديوانه الأشهر (أغانٍ غجرية) مع تعليقّات عليها.

يُصنّف لوركا مع سيلفادور دالي ولويس بانويل ضمن تيار السريالية. كان قد التقى بالإثنين أثناء حلوله ضيفًا على مسكن الطلاب Residencia de Estudiantes عام 1920، لكن بخلاف صديقيه اللذين سافرا إلى باريس حيث نشأت السريالية، رفض أهله سفره، فانكفأ إلى مسقط رأسه غرناطة، وكان ذلك لصالح شعره. هذا الانكفاء جعل لسرياليته طابعًا مختلفًا، فبدل اعتماده على مانيفستو آندري بريتون وما يذكره عن الأحلام واللاوعي، اعتمد على الأغنية الغجرية العميقة Cante Jundo ، حيث الثيمات تتكرر، والقصص تتقهقر إلى الكواليس، وحيث يتشبع الجو بالرغبة والدم والقمر والليل والمعاناة والموت.

سريالية لوركا تشبه المشي نومًا Somnambulism ؛ تتقدم صوره كالخطوات، وتتكرر أيضا كالخطوات، لكن كالخطوات أيضًا بينها فروق طفيفة، وكل مجاز يدفع بالمجاز الذي يليه بطريقة لاواعية وحدسية. ثيماته مستمدة من بيئة الغجر والأندلس، حيث أشجار الزيتون، وبساتين الحور، والقمر الوحيد، ورجال الحرس الوطني. أما المجاز، فلعبته الأثيرة. إنه التميمة التي تسمح بحدوث اللحظة الشعرية hecho poetico ؛ ذلك الشيء غير المنطقي وغير المفهوم، الإعجازي كالمطر وكالنجوم. تزخر قصائد

(1) نُشرت بتاريخ 17 يونيو 2020 ميلادية.

لوركا بالشواهد: «ألف مهرة فارسية يتغشاها النوم في الساحة المضاءة وسط جبينك». رباه! لا أحد يبتكر مجازات مثله.

أغنية القمر القمر

تأتي لونا إلى كير الحدادة
متّشحة بمسكِ الروم
والصبيُّ يحدّقُ ويحدّق
الصبي يحدّقُ مليًا.
يهبّ النسيم باردًا
فتحرّك لونا ذراعيها
كاشفةً جلدها النقيّ
وبياضَ ودفءَ ثدييها.
«اهربي يا لونا يا لونا
فلو عثر الغجرُ عليكِ
صاغوا قلائدَ من قلبكِ
وخواتمَ فضيّة».
«يا صبيُّ دعني أرقصُ
فالغجرُ ساعة يأتون
سيجدونك فوق السِندان
مُمددًا، مُقتلعَ العيون».
«اهربي يا لونا يا لونا
أسمعُ وقعَ حوافرهم».
«امضِ يا صبيّ حاذرْ
أن تطأَ بياضي مثلهم!».

يقترب الفرسان أكثر
قارعين طبول الفضاء
يتمدد الصبي نائمًا
عيناه مُطفأتان.
يمرّون كأحلام البرونز
واطئين بستان زيتون
عيونهم نصف مغلقة
وجوههم مرفوعة الذقون.

أوّاه كيف يضبحُ البوم!
كيف ينوح فوق الشجرة!
كيف تقطع لونا السماء
حاملةً صبيًا معها!

يبكي الغجرُ، يملأون
بعويلهم كِيرَ الحدادة
والهواءُ يراقبُ ويراقبُ
الهواءُ يراقبُ ليلًا.

هذه الأغنية من أكثر النصوص تشوّهًا حين تُنقل إلى العربية، يعود ذلك إلى اختلاف جنس القمر ما بين اللغة الأم ولغة الترجمة. القمر في الإسبانية مؤنث، وفي العربية مذكّر، مما يخلق مشكلة لا يحلها إلا استخدام اللفظ الإسباني (لونا) للمحافظة على القمر امرأةً جذّابة ومُهلِكة، تمامًا كما أراده لوركا.

تنقل الأغنية حوارًا يدور بين قمرٍ وصبي غجري، ولا ندري هل دخل القمر كير الحدادة أم أنه لاح من النافذة! سنلاحظ أنَّ لوركا يكثر من استخدام الحوارات في أغانيه، فلا شيء أصلح لتمرير المجازات منها: «اهربي يا لونا يا لونا، فلو عثر الغجر عليكِ، صاغوا قلائدَ من قلبكِ، وخواتمَ من عينيكِ».

نهاية الأغنية صادمة، فما بدأ كحوار حميمي بين قمر وصبي ينتهي بجثة الأخير تتمدد فوق سندان، والغجر الذين ما فتئ الصبي يحذّر منهم ليسوا سوى أهله! يا لها من مفاجأة! ثم تأمّل كيف بدأت الأغنية: «والصبي يحدّق ويحدّق» وانتهت: «والهواء يراقب ويراقب». هذه التكرارات والتنويعات تلخص عبقرية لوركا.

برسيوسا والريح

ضاربةً بقمرها الورقيّ
تأتي برسيوسا
عبر مجازٍ مائي
يخترق الغار والبلور.
تضرب بدفّها فيفر
صمتٌ خلوٌ من النجوم
يسقطُ على حافة البحر
فيختلط بالأسماك.
وعلى قمّة جبل
ينام الخفراء
حارسين أبراجًا بيضاء
يقطنها الإنجليز.

أما غجرُ الماء
فيُزجّون أوقاتهم
في بناء قلاع محار
وعرائش من الصنوبر.

ضاربةً بقمرها الورقي
تأتي برسيوسا.
تتوقفُ الريحُ الدائبة
ناكصةً على عقبيها.
يحملق القديس كريستوفر
نافخًا قربته
يتحرّك ألفُ لسان
جوقةً سماوية.

«أيتها الطفلة اقتربي
كي أرفع فستانكِ
أفتح بأنامل عجوز
زهرةً زرقاءَ في رَحِمِك».

ألقت برسيوسا دَفّها
ركضت تتعثر منزعجة
أشهرت الريحُ سيفَها
شرعت تجري خلفَها.

انقبض البحرُ، زمجر

شحبت شجيراتُ الزيتون
صدعت نايات الظلمة
دوّى جرسٌ أخرس.

«اهربي برسيوسا اهربي
ريحٌ خضراء في أثرِك!
اهربي برسيوسا برسيوسا
وتكاد تمسكُ بك!»
والمسخُ بطالعِهِ النحس
يندلقُ لسانهُ رَطبًا.

هرعت برسيوسا مذعورة
نحو الأبراج البيضاء
حيث أشجار الصنوبر
والقنصل الإنجليزي.

استيقظ ثلاثة خفراء
أشهروا بنادقهم
أوشحتهم عُقدت بإحكام
قبعاتهم فوق حواجبهم.

ناولها أحدهم كأسًا
من حليبٍ دافيء
ناولها آخرُ جُرعَةً
بقيت في راحتها.

وبينما سردت باكية
ما لحقها من أهوال
صرصرت الريحُ هائجة
بين القرميد والملاط.

هذه الأغنية تنويعة على الأغنية السابقة، وتشبهها في مشكلة التذكير والتأنيث، أراد لوركا أن يصوّر الريح فحلًا هائجًا -كالمسخ بان- لكنَّ الريح تُؤنث في العربية مما يضع عراقيل أمام المترجم. هي أيضًا تشبه الأغنية السابقة في فحواها وفي مفارقة الاحتماء بشيء يكون أشد ضراوةً مما فررنا منه. رغم أنَّ لوركا لم يذكر كلمةً واحدةً تدل على ما يبيّته الخفراء تجاه برسيوسا، إلا أننا ندرك أنها في ورطة، أنهم ناولوها الجُعّة بغرض إسكارها ومن ثمّ هتكها، أنَّ الريح الغاضبة بين القرميد والملاط ليست سوى تمثّل خارجي لما يعتمل داخل نفوس الخفراء الإنجليز. ما أبرع المسكوت عنه حين يتكلم!

أغنية المشي نومًا

أخضر لكم أريدك أخضر
ريحٌ خضراء، أغصانٌ خُضْر
الحصان يعلو الجبال
والسفينة تمخرُ البحر.
تحلم الفتاةُ في شرفتها
والظلّ معلّقٌ بخصرها

جسدٌ أخضر، خُصَلٌ خُضْر
وعيونٌ من فضّةٍ باردة.
أخضر لكم أريدك أخضر
ها هنا تحت القمر الغجري
كلُّ ما حولها يتطلّع نحوها
وهي لا تميّز شيئًا.

أخضر لكم أريدك أخضر
نجومٌ هائلة ، صقيعٌ وقَرّ
تتسلل سمكة الظلام
فتشق طريقًا إلى الفجر.
تعانق التينة الرياح
تفركه بورقة صقل
تتحفز الجبال قططًا
سوالفها صبّارٌ مُرّ.
لكن هل سيأتي؟ وأين؟
تتسآل من شرفتها
جسدٌ أخضر، خُصلٌ خُضْر
وأحلامٌ تراوح البحر.

«يا رفيقي هلّا أيقظتني؟
خذ حصاني وهبني حصانًا
خذ سرجي، وهبني مرآةً
خذ مُديتي، وهبني غطاءً
يا رفيقي أتيتك نازفًا

من أحد معابر كابرا»
«لو بوسعي قايظتك حالًا
ولست أرجع بكلمتي.
غير أني لم أعد أنا
ومنزلي لم يعد منزلي»
«أريد موتًا على السرير
بطريقةٍ تليق بجثتي
يا حبّذا قوائم حديد
وأغطيةً من الهولاند
ألا ترى جرحي غائرًا
من النحر وحتى الحلق؟»
«أراه في قميصك الأبيض
وثلاثمائة زهرةٍ داكنة
يتسرّبُ دمك اللازب
فيتدفق تحت وشاحك.
غير أني لست أنا
ومنزلي لم يعد منزلي»
«سأصعد فوق الدرابزين
وراءك أو بمفردي
درابزين القمر العالي
حيث يدوّي صوت الماء».

يتسلّق الرفيقان
ممسكين بالدرابزين.
تاركين خيط دماء

تاركين خيط دموع.
ترتجف فوانيسُ صفيح
مُعلّقة فوق الأسطح
تجرح آلاف الدفوف
بزجاجها جسد الفجر.
أخضر، لكم أريدك أخضر،
ريحٌ خضراء، أغصانٌ خُضْر
يصعد الرفيقان إلى الأعلى
والريح بمذاقها المُرّ
نعناع وكمشة ريحان
وشيءٌ يملأ الثغر.
يا رفيقي! أفصِح: أينها؟
غجريتك الحالمة؟
لطالما انتظرتكَ طويلًا!
لطالما انتظرتك!
وجهٌ أبيض، خُصَلٌ سود
وشرفةٌ لونها أخضر!
وعندما هوت بجسدها
تلقّفها صهريج الماء
جسدٌ أخضر، خُصَلٌ خُضْر
وعيونٌ من فضّةٍ باردة.
تدلّت بإبرة جليد
من القمر حتى الماء
انكمش الليل مربّعًا
غدا صغيرًا جدًا.

والحرس السكارى يهوون
بقبضاتهم فوق الباب.
أخضر، لكم أريدك أخضر
ريحٌ خضراء، أغصانٌ خُضْر
الحصان يعلو الجبال
والسفينة تمخر البحر.

هذه الأغنية هي الأطول، والأصعب ترجمةً، والأكثر سريالية. ينطبق عليها كل ما ذكرته سابقًا بخصوص المجاز الذي يدفع بمجازٍ بعده، والصور المستمدّة من الأندلس والغجر. يتوهَّم من يقرأها أنها ضرب من الهذيان، ثم يدقق النظر فيكتشف نظامًا داخليًا يحكمها، يكتشف أن الماشي في منامه يتصنّع النوم. تبدأ الأغنية بمشهدين متباعدين، ثم يدنوان من بعضهما شيئًا فشيئًا، حتى إذا صارا مشهدًا واحدًا حضر الموت. المشهد الأول لغجرية عمياء تنتظر في شرفة عالية، تحلم بالمياه وبفارسها الذي سوف يأتي يومًا. المشهد الثاني لقاطع طريق، ملَّ حياة التشرّد والجريمة، فقرر أن يعود ويصعد نحو الغجرية.

ماذا عن الأخضر؟ يُقال إنَّ القصيدة تتغنى بغرناطة، تلك المدينة التي تتوق إلى البحر وتبحث عن صوت الأمواج فلا تجده إلا في مياهها الجوفية. تتمنى الغجرية المياه ثم تسقط في الصهريج وتموت. يتمنى قاطع الطريق الغجرية، حتى إذا صعد فقدها. أخضر لكم أريدك أخضر! يا لون الخصب والأمنيات المستحيلة!

الزوجة الخائنة

وهكذا اصطحبتها إلى النهر

معتقدًا أنها بكر
فإذا هي متزوجة!
كانت ليلة القديس سانتياجو
وكما لو أنَّ أخذها كان شيئًا مكتوبًا
انطفأت الفوانيس
وأضاءت صراصيرُ الليل
وفي أقصى أركان الشارع
لمستُ نهديها
فتفتّحا
كأشواك نبتة المكحلة.
قبضتُ على ثوبها المُنشّا
فخشخش في أذني
حريرًا خامًا
وسكاكينَ عشرة.
انسحب الضوء من الأغصان
بدت الأشجار أضخم
تناهى صوت نباح
وأفق من كلاب.
صنعتُ حفرةً تتوسّدها
خلف شجيرات العلّيق
سوّيت التراب بيدي
وأزلت القصب والزعرور.
خلعتُ ربطة عنقي
خلعتْ فستانها
فككتُ حزامي ومسدسي

فكّت مشدّاتها.
لم يكن النردين ولا الجمان
برقّة جلدها
لم تلمع الفضّة ولا الزجاج
بمثل ألقها.
قفز فخذاها إلى الوراء
سمكتين مذعورتين
اتقّد أحدهما نارًا
وانتفض الآخر بردًا.
ركضتُ ليلتها
فوق أنبل الطرق
ركبتُ حصانًا صدفيًا
دون ركابٍ أو لجام.
وكأيّ رجلٍ نبيل
لن أبوحَ بما قالته
زادني الإدراك تحفظًا
والتجربة كتمانًا.
وعندما غادرتُ بها النهر
ملطخةً بالرمال والقُبل.
كانت زهور الليلك
تطاعن سيوف الهواء.
تصرفتُ بمحض طبيعتي
كما يليق بغجري
أعطيتها سلة ساتان
وخيوط حياكةٍ وقشًا

... ولم أقع في غرامها
فرغم أنّها متزوجة
ادّعت أنّها بكر
عندما اصطحبتها
تلك الليلة إلى النهر.

لهذه الأغنية قصة طريفة. يروي أخو الشاعر: كنا نتنزه في السييرا نيفادا في طفولتنا، وكان دليلنا يركب بغلًا ويتغنى: «وهكذا أخذتها إلى النهر، معتقدًا أنها بكر، فإذا هي متزوجة!» بعد سنوات، وأثناء حديثنا عن (الزوجة الخائنة) ذكّرت فدريكو بالحادثة. فوجئت أنه نسيها تمامًا، كان يعتقد أن الأبيات الأولى له كباقي الأغنية.

تصف الأغنية موعدًا غراميًا بين غجري وامرأة متزوجة، وتنجح في السخرية من أعراف الرجولة الإسبانية: كيف يهدي الغجري رفيقته سلة حياكة، وكيف يتعهد بكتمان سرها ثم يبوح بأدق تفاصيل ليلتهما في أغنيته! فوجئ لوركا بالشعبية الهائلة التي نالتها الأغنية حتى صارت أشهر أعماله. لم تقتصر شعبيتها على المدن الإسبانية، بل طاردته إلى أمريكا وكوبا والأرجنتين. صار كلما اعتلى المنصّة قابلته صيحات الجمهور: «الزوجة الخائنة! الزوجة الخائنة!» يريدون أن يسمعوها من فمه، وكأنّ ولعهم بالأغنية يثبت أخلاق الفحولة التي تهجوها. كان لوركا لا يكره شيئًا مثل إلقائها.

سئل بورخيس مرّة عن لوركا فقال: «إنه صانع مجازات وحسب، كان محظوظًا حين أُعدِم». تعليق لئيم، يشير إلى أنَّ لوركا ما كان ليشتهر لولا إعدامه، لكن القارئ المطّلع يدرك أن بورخيس ذا المجازات المحسوبة كالرياضيات يبيع روحه من أجل أن يبتكر مجازًا حيًا من نمط: «وسآتي متنكرًا في هيئة النهر».

سريالية المتنبي[1]

أحبُّ أشعار الصِّبا في ديوان المتنبي، حين كان يتفجّر شبابًا وثورة، ويتضوّع صورًا وأخيلةً تدخل ضمن ما أدعوه «سريالية بدويّة»؛ حيث مادة الصورة بدويّة لكنَّ الخيالَ مدنيّ. هذا التناقض اللذيذ خلق صورًا في غاية الروعة، كقوله:

إن كنتِ ظاعنةً فإنَّ مدامعي تكفي مزادكُمُ وتروي العيسا

مهما حاول المتنبي أن يقنعنا ببداوته، لن يعمينا عن مدنيته؛ فكما نشأ في بادية السماوة، تعلّم في مكتبٍ في الكوفة، وكما كان يتزيّا بلبس الأعراب ويحتنك بذؤابة ويتنكّب قوسًا عربية، كان أيضًا يرتع في لذائذ المدن؛ يأكل الحلوى بالزعفران، والسمك باللوز والعسل. صحيح، كان يؤثر البدويّات ويقصر عليهنّ غزله كقوله:

ما أوجه الحَضَر المستحسناتِ به
كأوجهِ البدوياتِ الرَّعَابيبِ
حسنُ الحضارةِ مجلوبٌ بتطريةٍ
وفي البداوةِ حسنٌ غير مجلوبِ
أفدي ظباءَ فلاةٍ ما عرفن بها
مضغ الكلامِ ولا صبغَ الحواجيبِ
ولا برزنَ من الحمَّام ماثلةً
أوراكهنَّ صقيلاتِ العراقيبِ

لكنَّ الصراعَ بين بدويته وحضريته غائرٌ شامل، يتجاوز ذوقه ومزاجه إلى

---

(1) كُتبت بتاريخ 27 مارس 2020.

شعره وتراكيبه، فمفرداته -وإن أوهمنا حوشيّها ببداوتها- صادرةٌ عن رجلٍ متعلّم يحفظ جمهرة ابن دريد كاملة، وجُمله الحافلة بتثنية المفرد، وحذف هاء التنبيه، وتصغير ما لا يُصغّر، ليست جملَ بدويٍّ مطبوعٍ، بل عالمٍ خرّيت يعلم أين هي مكامن الخطأ فيحاذر الوقوع فيها. تأمّل قوله: «كُفّي أراني ويكِ لومكِ ألوما»، أو قوله: «قفا تريا ودقي فهاتا المخايلُ»، أو قوله: «هذي برزتِ لنا فهجتِ رسيسا»، أو قوله: «يستعظمون أُبيّاتًا نأمتُ بها»، ستشعر أنَّ المفردات سيقت سوق غرائب الإبل، ونُسقت في ترتيبٍ لا يخلو من عنف، لا لشيءٍ إلا كي تؤدّي المعنى كما يحوك في صدر قائلها. هذا -بالمناسبة- ليس عيبًا، بل أزعم أنَّ الحماسة والفورة اللائطين بقرّاء ديوانه، واللذين يُعزيان عادةً إلى معانيه وفخره ونرجسيته وروحه الثائرة، نابعان -إلى حدٍ كبير- من قلق جمله، ومن العنف الذي ينسقُ ألفاظَه سويًا، وهذا -كما أتصوَّر- أحد أوجه العبقرية المُهمَلة في الديوان.

من أراد إدراك الفرق بين التشبيه البدويّ والحضريّ فليعمد إلى أيّ قصيدة جاهلية ثم يقارن بين تشبيهاتها وتشبيهات المتنبي أو أبي تمّام أو البُحتري. التشبيهات البدوية بصريّةٌ في علائقها، تعتمد الدقّة معيارًا، أما التشبيهات الحضرية فلغوية أو سببيّة أو منطقيّة، ومعيارها الأثير هو الظَرف. تأمّل مثلًا قوله:

كأنَّ العيسَ كانت فوق جفني مُناخاتٍ فلمّا ثرن سالا

وضفّرن الغدائر لا لحسنٍ ولكنْ خفنَ في الشَعَرِ الضَلالا

قيل إنَّ أبا الطيب سلخ هذا المعنى من قول بشار بن برد:

كأنَّ جفوني كانت العيسُ فوقَها فسارت وسالت بعدهنَّ المدامعُ

لكن شتّان ما بين بيت أبي الطيب وبيت بشار؛ بيت بشّار يصوّر عيسًا مُطبِقةً على العَين، فلمّا تحرّكت صار بالإمكان فتحها فأسمحت بالدموع،

أما أبو الطيب فاستخدم لفظة «ثرن» بدل «سارت» مما أكسب المشهد جَلَبَةً وغبارًا يرافقان حراك العيس، فكأنَّ الغبار حين هيّج عينه أجرى ماءها؛ معنى في غاية الملاحة إن قصد إليه. ثم تأمّل البيت الذي تلاه، وهذه البدويّة التي صوّرها، كيف تضفر شعرها غدائر كي لا تلتفت بغتةً فتضلّ طريقها فيه. ما أملحه من معنى تجد نظائر له في شعره، كقوله:

نشرتْ ثلاث ذوائبٍ من شعرِها في ليلةٍ فأرت لياليَ أربعا

أو قوله:

ومَن كلّما جرّدتها من ثيابها
كساها ثيابًا غيرَها الشَعَرُ الوَحْفُ

هذه السريالية البدويّة ليست مقصورةً على وصف الأعرابيات، إنّما تتجاوزهنَّ إلى وصف الناقة والأسفار، وحذارِ أن تكون ممن يُضجِره وصف النوق أو تضطرّه مفاوز الطريق إلى قفزها، إنّك لو فعلت ستفوّت جَمَالًا كثيرًا، خصوصًا قصائد المتنبي الذي برع فيها وبزّ من سبقه في وصف أهوال الطريق. اقرأ مثلًا:

كأنّي من الوجناءِ في متنِ موجةٍ رمتْ بي بحارًا ما لهنَّ سواحلُ
إذا الليلُ وارانا أرتنا خِفافُها بقدحِ الحصى ما لا تُرينا المشاعلُ

اقرأها وتخيّل نفسك رفيقًا للمتنبي، تشقّان بناقتيكما عباب الليل كأنّكما تركبان موجتين، ويضيء دربكما ما ينقدح من شررٍ بين الأخفاف والحصى. اقرأ أيضًا:

نحَنُ ركبٌ ملجنٍّ في زيِّ ناسٍ فوق طيرٍ لها شخوصُ الجِمالِ
من بناتِ الجديلِ تمشي بنا في البيـ ـدِ مشيَ الأيامِ في الآجالِ

بيتان عجيبان، لا أقرأهما إلا ويصوّت في أذني لحن طيران الفالكري في معزوفة فاجنر Ritt der Walküren، فأتصوّر المتنبي وأصحابه يطيرون هاربين من آجالهم التي تلحقهم. وأعجب من كل ذلك قوله:

وخرقٍ مكان العيسِ فيهِ مكاننا   من العيسِ فيهِ واسطُ الكورِ والظهرِ

يخِدنَ بنا في جَوزهِ وكأنّنا   على كرةٍ أو أرضُهُ معنا سَفْرُ

ألا تعجب لجرأة خياله وذكاء حسِّه؛ كيف حزر بكرويّة الأرض حين أراد التعبير عن امتداد الفيافي واستعصائها على العيس، حتى كأنّهم لا يتحرّكون. تذكّر: قائل هذا الشعر المُعجِز فتّى لم يتجاوز العشرين بعد، يتفجّر حماسًا وثورة، ويزدحم خياله بالبدويّات، والأعرابيّات، والشموس، والأقمار، والليالي، والنياق، والظِباء، والفيافي. سيُسجن وشيكًا، وسيعاني من خيبات الحياة ما يفلّ سورته ويكبح شيئًا من شططه، لكنه سيساهم أيضًا في إنضاجه واختمار تجربته.

أختم ببيتين من شعر صباه يعجباني كثيرًا:

يا حبّذا المتحمِّلونَ وحبّذا   وادٍ لثمتُ به الغزالةَ كاعِبا

كيف الرجاءُ من الخطوبِ تخلّصا   من بعدِ ما أنشبنَ فيَّ مخالبا

لن تفهم سبب إعجابي حتى تتذكّر أنَّ المتنبي كان يكنّي عن الشمس تارةً بالغزالة، وتارةً بالفتاة، كقوله:

خلتِ البلادُ من الغزالةِ ليلَها   فأعاضهاكَ اللهُ كي لا تحزنا

وقوله:

صحبتني على الفلاةِ فتاةٌ   عادةُ اللونِ عندها التبديلُ

فإذا تذكّرت ذلك، واستحضرت أنَّ القصيدة التي ذكر فيها لثمه الغزالة تبدأ بالتغزّل بالشموس الجانحات نحو الغروب، عندها ستتجاور في ذهنك الشمس والفتاة والغزالة، وستتداخل هذه الصور في بعضها تحت وطأة حرارة الشمس، إلى أن ترى أحمد بن الحسين في ريعان صباه، ووجهه لم يبقل بعد، خطواته تتهادى إلى الوادي، نظراته ساهمة تلاحق العدويّات. تعتلي الشمس كبد السماء، وتتأخر صاحبته ثم تظهر أخيرًا، فيقبّلها. أتراه قبّلها؟ أم قبّل الشمس؟

شاكر والمتنبي[1]

يختارُ شُداةُ الأدب كتاب محمود شاكر للتعرف على المتنبي، وأنا سيء الظن بهذا الكتاب، بل أرى الصورة التي يقترحها بعيدةً عن الواقع، ولعلّ هذا يحتاج إلى تفصيل أبسطه في هذه المقالة.

عندما فرغ طه حسين من إملاء كتابه عن المتنبي كتب كلمةً مُلهمة، كان يعني بها نفسَه، ويغمز بها قناة شاكر. كتب طه: «وإنّه لمن الغرور، أن يقرأ أحدنا شعرًا الشاعر، حتى إذا امتلأت نفسه بما قرأ فأملى كتابًا، ظنّ أنّه صوّر الشاعر كما كان، على حين أنّه لم يصوّر إلا نفسه». هذه كلمة سديدة، تستطيع أن تسحبها على كل كتب السيرة، وبالأخصّ كتاب شاكر، فالقارئ حين يفرغ من كتاب شاكر سيعجبه ما وجد فيه من خلابة اللفظ، وقوّة العاطفة، وشدّة الحميّة، أو لنقل سيعجبه ما وجده من روح شاكر بين الصفحات، لكن لو كان معيارُه عدد الأخطاء لكان الحكم مختلفًا، وجماع رأيي أنّ هذا كتاب تقرأه لتعرف شاكرًا لا المتنبي، فشاكر مفتون بالمتنبي، يصوّره كما يتمناه لا كما كان على الحقيقة، وهو كالعاشق الذي قضى وقتًا يحلم بلا وصل فذهبت به خيالاته بعيدًا، وهو أيضًا كعاشقٍ وقع على شيء لا يرضاه عن محبوبته فحجبه وصرف بصرَه عنه، وإني سائقٌ لك ثلاثة شواهد دليلًا على ما أقول: فحين يناقش شاكر هويّة والد المتنبي نجده يرفض شهادةً شفهيّة لا تعجبه نقلها القاضي التنوخي عن المتنبي، حجّته أنّ التنوخي معدودٌ في رجالات الوزير المهلبي، وأنّه ينحدر من أنطاكية التي زارها المتنبي قديمًا وهجا بعض التنوخيين فيها، وهذا مقبول سائغ، لكن ما باله بعد عشر صفحات فقط، عندما أراد أن يثبت صلاح جدّة المتنبي يستشهد بالقاضي التنوخي نفسه؟ هل لأنّ الأولى قادحة والثانية مادحة؟ وقد

---

(1) كُتبت بتاريخ 18 مايو 2017.

تنافح فتقول: قبول مدح الأعداء أسوغ من قبول قدحهم، فأجيبك لا بأس، لكن كيف تسوّغ إيراده شهادةً مُجتزأة لعلي بن حمزة البصري يقول فيها: بلوتُ من المتنبي ثلاث خصال محمودة وتلك أنّه ما كذب ولا زنى ولا لاط، ولم يكمل: وبلوت منه ثلاث خصال ذميمة ما صام ولا صلّى ولا قرأ القرآن، ولو أتى شاكر بالمقولة كاملة لكان أعذر، لكن هيهات أن يأتي بما يشين الصورة التي رسمها لبطله! ولو أردت شاهدًا ثالثًا انظر إلى صفحة 211 من الكتاب، ستلاحظ أنّه أسقط بيتًا شائكًا ومهمًا من القصيدة الميمية:

سيصحبُ النصلُ مني مثل مضربهِ
وينجلي خَبَري عن صِمّة الصممِ

لقد تصبّرت حتّى لات مصطبرٍ
فالآن أقحَمُ حتى لاتَ مُقتحمِ

لأتركنّ وجوهَ الخيلِ ساهمةً
والحربُ أقومُ من ساقٍ على قدَمِ

بكلِّ منصلتٍ ما زال منتظري
حتى أدلتُ لهُ من دولةِ الخدمِ

إلى آخر الأبيات، أسقط منها:

شيخٌ يرى الصلواتِ الخمسَ نافلةً
ويستحلُّ دمَ الحجّاجِ في الحرمِ

لماذا أسقطه؟ لأنّ البيت يصرخ بقرمطية المتنبي، وهو شيء لا يناسب شاكرًا، لأنّه يشوّه بطله، ويلغي الحاجة إلى بدعة النسب العلويّ. حاول بعض المفسرين أن يميلوا بهذا البيت عن معناه، فقالوا: إنّ الشيخ اسم من أسماء السيف، لأنّ أجود السيوف أعتقها، وأنا أفهم أن يسفك السيفُ دم الحجيج، لكني لا أفهم ولا أسوّغ سيفًا يرى الصلواتِ الخمسَ نافلة، والأقرب أنهم قرامطة متربصون، يرون أنّ الفرائض نوافل، ويقتلون الحاج في الحرم، كما

فعل شيخهم أبو طاهر القرمطي قبل زمن قصير؛ معنى يتساوق مع باقي شعره:

مُحبـي قيامـي مـا لذلكـمُ النصـلِ
بريئًـا مـن الجرحـى سـليمًا مـن القتـلِ

ولو أورد شاكر -رحمه الله- البيت ثمّ فنّده لكان أعذر، لكنه اكتفى بإسقاطه. فهذه شواهد ثلاثة لحجب المؤلف ما لا يتوافق مع رؤيته، ومثل هذا كثيرٌ جدًا في الكتاب.

ما مضى يهون مقارنةً بما أسماه «منهج التذوق» وأقام عليه عمود كتابه، وما هو إلا الإتيان بقصةٍ يخترعُها اختراعًا، ثمّ يعرض عليها كامل شعر الشاعر، فإذا لم يجد ما يناقضها، وإذا شرحت أبياتًا سابقة كان لا يفهمها، قبلها وسلّم بصحتِها، وأنا أعلم -لاشتغالي بالقصّ التاريخي- أنا هذا بابٌ واسعٌ جدًا، وأنّ من السهل بناء قصة تتماهى مع الشعر، من هذا الباب دخل أسوأ ما في الكتاب، أعني: النسب العلويّ، والغرام الحمدانيّ، وتعاميه عن شبهة القرمطة.

وأنا لا أفهم الحاجة إلى اختراع نسبٍ جديدٍ لأبي الطيب حين نقل معاصروه أنه جُعفيّ، تواتر ذلك عن القاضي التنوخي وعلي بن عيسى الرَبَعي، إلا أن تكونَ نسبةً يرفضها العقل. لنتفحص الصورة التي يرسمها التراث: أبو الطيب فتى جُعفيّ، نشأ في أسرةٍ فقيرة، كان خامل الأبِ والجدّ، وقد يكون والده سقّاءً يُعرف بين الناس بعيدان. كانت له جدّة همدانية، أسمحُ حالًا، وأشرفُ نسبًا، وعلى علائق بالعلويين، دارُها لصقَ دارهم، لا غرابة في ذلك، بل الغريب أن يعتقد شاكر أنّ القبائل تسكن في كانتونات معزولة فلا يجاور العلويّ إلا علويًا مثلَه! نشأ أبو الطيب في كنف جدته لأمه مما يضطرنا إلى القول بموت أمّه وهو صغير. هذه الجدّة الهمدانيّة الصالحة أشرفت على تربية حفيدها، وأدخلته الكتّاب مع أبناء جارهم، فهل في ذلك ما ينافي العقل؟ لا والله، لكن المؤلف -رحمه الله- أنِف أن يكون بطله فقيرًا ابن سقّاءٍ فاخترع له نسبًا علويًا، أما أنا فأرى عكس ذلك، أرى أن المجد كل المجد، والرفعة

كل الرفعة، أن تكون أسفل القاع، ثم تخرج محلّقًا إلى القمّة. هذه معانٍ يمتلئ بها شعر أبي الطيب ولم تأتِ من فراغ.

اقرأ هذه المقطع ثم أخبرني، هل مكانه كتاب بيوغرافيا أم أنّه أشبه بروايات جرجي زيدان؟ يقول شاكر: «تزوّج رجل من العلويين، ولا جَرَمَ أن يكون من كبارِهم، بنت جدة المتنبي، فحملت منه ووضعت أحمد بن الحسين (وهذا الحسين غير عيدان، السقّاء)، ولأمرٍ ما أريد هذا الرجل العلويّ على طلاق امرأته وفراقها، وحمله العلويون على ذلك، ففارقها وطلّقها، فرجعت إلى أمّها بجنينها أو طفلها، وحزنت حزنًا أهلكها، فاستلّها الموت وذهب بها، وبقى الطفل فكفلته جدّته وتعهدته وقامت بأمره، حتى بلغ مبلغ الفتيان، ودلّته على الطريق بعد أن صرّحت له بحقيقة أمره، وصحيح نسبته، وكان من حزمها أن حذّرت الفتى عواقب التصريح بأمر نسبه، وأخذت عليه المواثيق والعهود، بحبها له وحبِّه لها، وأنّه إن فعل كان في ذلك هلاكُها وهلاكُه، فبقى على ذلك متململًا، حتى كان من أمره ما كان من ادّعائه العلوية بالشام، فقبض عليه، فاضطُرّ إلى الإخلاد والتسليم، وحرص على أن يطيع أمر جدّته، بعد أن علم حزمَها وصوابَ رأيها، وإخلاصها له المشورة، ومحضَها له النصيحة». رحم الله شاكرًا، لقد كان في غنى عن كل ذلك.

ثمّ نأتي إلى شبهة القرمطة، فلقد تجاهلها شاكر، وقال بها بلاشير، وتبناها طه حسين، ورجع شاكر لاحقًا ليردَّ عليها. لا بدّ من نقاشها، فلقد كان عصر المتنبي عصرًا ذهبيًا للقرمطة، ومن يقرأ قصائد المتنبي إبَّان شبابه يجدها تمتلئ بتقطيع أعناق الملوك وإدالة دولة الخدم، خصوصًا مقطوعاته القصيرة التي يقولها عفو الخاطر. حتى لو لم ينضم المتنبي حركيًا إلى القرامطة، كان من شأن حديثه المتهوّر، وشعره النزِق الجريء أن ينبّه إليه العيون، لينتهي به المطاف مطلوبًا ومطاردًا ثم محبوسًا.

والقارئ لكتاب شاكر يلاحظ تخبطًا في تحديد مسار أبي الطيب أثناء رحلته الأولى إلى الشام، بل إنّ جميع دارسي حياة المتنبي وقعوا في هذا

المزلق، وهذا متوقع، فالمتنبي لم يبدأ الاهتمام بتأريخ قصائده وترتيبها إلا بعد لقائه ابن طُغج في الرملة، لذا يشكّل ديوانه قبل ذلك منطقةً مظلمة يضلّ فيها الكتّاب، وزاد الطين بِلّة أنّ المتنبي مارس نوعًا من التمويه وإعادة الترتيب أثناء إملائه مقدِّمات قصائده، وكأنّه يخفي سبب حبسه ويستحيي منه! وإنّي مقترح على الباحث منهجين لحلّ المعضلة: تصنيف قصائد القرمطة ضمن فترة ما قبل السجن، ودراسة جغرافيّة النفوذ ما بين عمّال الخليفة وعمّال ابن طُغج. أقول ذلك لأنّ المتنبي استغل هذا الصراع بذكاء في سفره وتنقلاته. نعلم من كتب التاريخ ومن ديوانه أنّ مدنًا شاميةً عدّة كحلب ودمشق وحمص انتقلت أكثر من مرة من معسكر إلى آخر، لذا يجدر بالمؤلف الحصيف أن يضع لنفسه خريطةً سنويّة توضح مناطق النفوذ لكلا المعسكرين بين 320- 330 هـ.[1]

ثمّ تأتي ثالثة الأثافي، وهو الغرام المزعوم بين المتنبي وخولة الحمدانيّة، وإذا أردت أن تدرك ما في ذلك من شطط، اقرأ قصة الأميرة جميلة بنت ناصر الدولة، وكيف أنِفت وترفّعت عن الزواج بعَضُد الدولة، وهوَ هوَ قوةً وسلطانًا وهيبة، لتعلمَ أنّ أميرات هذا البيت الحمداني بلغن من الأنفة مرتبَة عاليّة. كيف تسوّغ لعمّتها خولة إذن أن تقع في غرام شاعر جوّال تحت مرأى ومباركة أخيها سيف الدولة؟ إنّ هذا لهو الشطط عينه! وحجة شاكر أنّه نظر في رثاء المتنبي لها:

طوى الجزيرةَ حتى جاءني خبرٌ
فزعتُ فيهِ بآمالي إلى الكَذِبِ
حتى إذا لم يدع لي صدقُهُ أملًا
شرقتُ بالدمعِ حتى كادَ يشرقُ بي

وقوله:

(1) عملت بهذا المنهج فيما بعد، فتكشَّفت لي حقائق خطيرة ومجهولة من حياة المتنبي، بنيتي أن أنشرها في كتاب مستقبلي أخصصه لشباب المتنبي وسجنه، وهناك أشياء تراجعت عنها فحذفتها من هذه المقالة، كنسبة قصيدته التي قالتها في رثاء جدته إلى فترة ما قبل السجن، وسيأتي تفصيل كل ذلك في الكتاب المزمع بإذن الله.

أرى العــراقَ طويــلَ الليــلِ مُــذ نُعيــت
فكيــف ليــل فتــى الفتيــانِ فــي حلــبِ
يظــنُّ أنّ فــؤادي غيــر ملتهــبِ
وأنّ دمــعَ جفونــي غيــرَ منســكبِ

فظنّ أنّ وراء هذه الدموع وهذا الأرق قصّة حب، ومرّر ذلك تحت (منهج التذوّق)، وليته سمّاه (منهج الخيالات المحمومة)، ولو أردت أن أريك تهافت هذا المنهج فدونك قصيدته في رثاء والدة سيف الدولة، أليس يقول فيها:

صلاةُ الله خالقنا حنوطٌ على الوجهِ المكفّنِ بالجمالِ

ويقول:

بعيشِكِ هل سلوتِ فإنّ قلبي وإن جانبتُ أرضكِ غير سالِ

فهذه أبيات تصلح للعشق والصبابة والدنَف أكثر من أبيات خولة، فهل هي دليل عشق؟ معاذ الله!

لا أريد أن تُفهم هذه المقالة على غير وجهها. يشهد الله أنّي أحبُّ شاكرًا، لكني أحبّ المتنبي أكثر، وأرى من حقّه علينا أن نصوّره كما كان، لا كما نريده أن يكون.

زائرة ليلية[1]

أصابت حمى الملاريا الشاعر أبا الطيب المتنبي بمصر، فتصوّرها فتاةً لعوبًا تزوره ليلًا كي تنام معه ويقترفا الحرام، وأصابت المعماري جيوفاني باتيستا بيرانيزي، فرأى -في خضم هلوساته- سجونًا صخرية، بأقواس قوطية، وقاعات سفلية، وسلالم ملتوية، وإفريزات مستحيلة. ها هنا موضوع طريف، وفرصة للمقارنة.

قصيدة أبي الطيب المتنبي التي أنشأها بمصر على رويّ الميم شهيرة، وبالأخص أبياتها التسعة التي تصوّر الحمّى فتاةً حييّة تزوره كل ليلة دون أن تكذب وعدها:

وزائرتي كأنَّ بها حياءً فليس تزورُ إلا في الظلامِ

بذلتُ لها المطارفَ والحشايا فعافتها وباتت في عظامي

ولا يفوت أبا الطيب أن يتماجن حين يصف تعرّقَه فيقول:

يضيق الجلدُ عن نفسي وعنها فتوسعهُ بأنواعِ السَقَامِ

إذا ما فارقتني غسّلتني كأنّا عاكفانِ على حرامِ

كأنَّ الصُبحَ يطردها فتجري مدامعُها بأربعةٍ سِجَامِ

أراقبُ وقتَها من غير شوقٍ مراقبةَ المشوقِ المُستهامِ

ويصدقُ وعدُها والصدقُ شرٌّ إذا ألقاكَ في الكُرَبِ العِظامِ

(1) كُتبت بتاريخ 3 يوليو 2022.

ثم يضيف شاكيًا:

أبنتَ الدهرِ عندي كلُّ بنتٍ فكيفَ وصلتِ أنتِ من الزحامِ

جرحتِ مُجَرَّحًا لم يبقَ فيهِ مكانٌ للسيوفِ ولا السهامِ

ورغم عدم تسميته سبب الحمّى، إلا أنَّ نزوله ببلدٍ تستوطنه الملاريا آنذاك، وتصويره ما يصيب مريضَها من رعشة (المرحلة الباردة)، ثم حرارة (المرحلة الحارّة)، ثم تعرّق (المرحلة الرطبة)، كل ذلك دفع الدارسين إلى ترجيح الملاريا سببًا لما أصابه في مصر، ولا أستبعد أن تكون أيضًا الداء الذي أصاب ممدوحه أبا شجاع فاتكًا الرومي حين نزل الفيّوم فلم يصح مزاجه بها لوخامتها كما يرد في (النجوم الزاهرة)، وقد هلك فاتك الرومي بعدها بسنتين فرثاه أبو الطيب بقصائد جيادٍ عدّة.

أكثر ما يدهشني في أبيات الحمّى أنّ المتنبي الذي عُرِف ببرودة مقدماته الغزلية، وبتكتمه الشديد فيما يخصّ حياته وأحبابه وأهله، كان أشدَّ ما يكون حرارةً وشهوانية وهو يصف شيئًا ممعِنًا في التجريد كالحمّى! لننسَ داء الملاريا لحظات، ونسلِم أنفسَنا للصورة المُعجِبة التي أنشأها: يهبط الظلام على الدار التي أُقطِعها أبو الطيب في الفسطاط، ويصرُّ الباب كشأنه كلَّ ليلة، فإذا بأبي الطيب يجهّز مكانًا بجانبه للفتاة التي زارته أمس، وتزوره اليوم، ستزوره غدًا؛ لكنها تأنف من الفراش المبطّن وتتحاشى الحشيّة المجهزّة وتبيت في عظام شاعرنا المحموم وتحت إهابه. تريّث وأنت تتمثّل الصورة وتستحضرها؛ أليس العاشق حين يضمّ محبوبته يطمح أن يكون وإياها شيئًا واحدًا، لكنّ جسديهما يحولان دون ذلك؟ ها قد حصل التداخل إذن، وتمّ ذلكم العناق المستحيل! ثم يشرع أبو الطيب بوصف العرق الغزير الذي ينتابه كلما غادرته الحمّى، فيحار ما بين وصفين كلاهما بارع. فحينًا يكون العرق ماءً يتطهر به من جنابة قارفها مع الفتاة، وحينًا يكون دموعًا تتصبب من مآقيها

حين فاجأهما الفراق، وكأني بأبي الطيب احتار بين تشبيهه الجريء، وتشبيهه المكرور، لم يستطع اطّراح الأول لجدّته، ولا الثاني لشططه -وهو المولع بالغلو والشطط-، وهكذا أبقاهما جميعًا.

لكن دعك من هذا وقل لي: كيف اهتدى أبو الطيب إلى هذه الصورة التي لو فتّشت في كتب الأدب لن تلقى لها نظيرًا؟ أهو هذيان الحمّى جعله يرى أشياء لم تكن موجودة ويصفها، أم أنّ سعيه الدؤوب وراء دقة التشبيه وطرافة الصورة أوقعاه على هذه الصفات الطريفة والشاذة التي تجسّمت فيما بعد فتاةً زائرة؟ ثم إن كان بلغ الغاية في تشبيهاته وصوره الجزئية، ماذا عسانا نقول عن الصورة الكليّة؟ أيصح وصفها بالدقّة أيضًا؟ أيصح أن تُشبَّه هذه الحمّى المرهوبة والمتحاماة بفتاةٍ مرغوبة ومشتهاة؟ لعلَّ أبا الطيب أدرك المفارقة هو أيضًا فقال:

ويصدقُ وعدُها والصدقُ شرٌّ   إذا ألقاكَ في الكُرَبِ العِظامِ

وأظن هذا الإشكالَ يزول لو أدخلتَ فتاة الحمّى ضمن أشكال الحضارة البغيضة إلى المتنبي، أليس القائل يذمُّ فتيات الحواضر:

أفدي ظباءَ فلاةٍ ما عرفن بها
مضغَ الكلامِ ولا صبغَ الحواجيبِ
ولا برزنَ من الحمَّامِ ماثلةً
أوراكهنَّ صقيلاتِ العراقيبِ

ثمّ أليست أبياته التسعة هذه -أعني أبيات الحمّى- داخلةٌ ضمن قصيدة تتوجع من أولها إلى آخرها من مقامه في الحاضرة عند كافور، وتتشوّق إلى الفلاة والترحال وبغام الإبل؟ ومن خبرَ المتنبي يعلم أنَّ ما أخرجه من كافور على بخله، هو ذاته ما أخرجه من سيف الدولة على كرمه؛ لا البحث عن المنزلة والإمارة، وإنما قلقٌ أبديّ، وحاجةٌ ملحّة إلى السفر والتنقّل: «على سفرٍ كأنَّ الريح تحتي».

لنقفز ثمانية قرون إلى الأمام، ونغادر الفسطاط إلى روما، حيث كانت الملاريا الموسمية تضرب كل سنة فتُهلِك الآلاف، وكان ممن طالتهم المعماري جيوفاني باتيستا بيرانيزي سنة 1743. رأى بيرانيزي في خضم هلاوسه سجونًا صخرية، وقاعات غير متناهية، مثّلها فيما بعد في سلسلته (سجون خيالية Carceri d'invenzione). بدأ بيرانيزي يحفر ما رآه على ألواح نحاسية سنة 1745، أي بعد تجربة الحمّى بثلاث سنوات، نشرها أول الأمر في أربعة عشر لوحًا سنة 1750، ثم راجعها وأضاف إليها لوحين سنة 1761. لاقت المجموعة رواجًا كبيرًا، وتركت أثرها فيما بعد على أدباء كبار كهوجو، وكولردج، ودي كوينسي، ومارغريت يورسنار.

اختار بيرانيزي العناوين التالية لألواحه: لوحة العنوان، رجل في المخلعة، البرج المستدير، الساحة الكبيرة، نقوش الأسد الجدارية، النار والدخان، الجسر المتحرّك، السلم ذو الأسلاب، العجلة الضخمة، سجناء على منصّة عرض، القوس ذو الزخارف، المنصّة، البئر، القوس القوطي، رصيفٌ ومصباح، رصيفٌ وأصفاد. رغم تباين ما تسمّيه هذه العناوين، إلا أنَّ ما تشاهده على الألواح يكاد يكون متطابقًا، والشعور الذي يتملكك لو تفحّصت أيًا منها شعور واحد؛ فها هنا تتمثّل متاهات ذات هياكل خيالية، وأقبية ضخمة سفلية، وسلالم ملتوية، وآلات ضخمة، وكابلات، ورافعات، وخراب، ومجامع غريبة من هندسة شاذة ومستحيلة. كتب دي كوينسي متذكِّرًا تأثير الألواح على أستاذه كولردج: «منذ عدّة سنوات، عندما كنت أعاين آثار روما القديمة لبيرانيزي، وصف كولردج الواقف بجانبي مجموعة لوحات رسمها هذا الفنان وسجّل عليها ما شاهده عندما كان يهذي وسط الحمّى: قاعات قوطية شاسعة تتوزع على أرضيتها ضروب من المحرّكات، والآلات، والعجلات، والكيابل، والبَكرات، والرافعات، والمقاليع، تعبيرًا عن القوى الممارسة وتلك المغلوبة. ولو تابعت سلّمًا يزحف على جوانب

الجدار، وارتقيته صعودًا، إذن لرأيت بيرانيزي واقفًا ينتظرك؛ ولو تقدّمت قليلًا لوقفت على هاوية دون إفريز أو درابزين، ودون فرصة للتقدّم إلى الأمام».

ليس غريبًا أن تترك ألواح بيرانيزي النحاسية مثل هذا الأثر العميق على كولردج، فهو صاحب (أغنية البحّار العتيق)، و(قبلاي خان)، و(كريستابل)، وغيرها من القصائد التي تكاد تكون متاهات بذاتها لم يستطع صاحبها المدمن على الأفيون أن ينهيها أو يخرج منها حتى لحظة وفاته. لكنَّ الأغرب، والأكثر إثارة، مقال مارغريت يورسنار، صاحبة الرواية الرائعة (مذكرات هادريان)، إذ خصصت قطعة كاملة عن الألواح أسمتها: (عقل بيرانيزي المظلم)، وهي بحق من أبرع ما كُتب في الموضوع. تستعير يورسنار من بودلير عبارته الشهيرة على لسان الجمال: «أنا رائع أيها البشر الفانون، كحلم في ذهن صخرة»، لتتحدّث عن أثر الألواح الستة عشر الذي هو -في رأيها- «حلمٌ حجريّ»، فها هنا تتوافر عناصر الحلم جميعًا: إنكار الوقت، عدم اتساق المكان، الإحساس بالارتقاء، التسمم بالمستحيل، رعبٌ أقرب إلى النشوة، تنافرٌ بين مسار الحلم وشخصياته، وأخيرًا ذلك الجمال الحتميّ والقاتل. ينعدم التصميم في هذا الفضاء، إذ لا يوجد محورٌ يمسك بالهيكل كاملًا وترتكز عليه نظراتنا. السلالم تصعد وتنزل وراء فضاء النظر، ولا يمكن أن يكون وراء هذه القاعات سوى قاعات مماثلة ولامتناهية. العناصر الطبيعية غائبة أو مسخّرة، ولا يحكم سوى المنطق الإنساني، أو بالأحرى الجنون البشريّ. الأرض مغطّاة بالصخور والبلاط، والهواء لا يدور، والحركة غائبة، والوقت متوقّف. ها هنا يحكم فراغٌ هائل، لكنّه فراغ رنّان. وتلكم الهندسة المجنونة والمستحيلة، حيث الدوار الذي يصيبنا لا ينتج عن غياب القياسات، وإنما وفرتها؛ هندسة تعتمد على قياسات دقيقة، لكن تفسدها النِسَبُ الخاطئة.

لعلَّ آخر من تأثروا بسجون بيرانيزي الخيالية روائية الفانتازيا البريطانية سوزانا كلارك، إذ كتبت عن بطل يُدعى (بيرانيزي)، محصور في منزل ذي قاعات

لانهائية، تزيّنها تماثيل رخامية، ويغمر ماء المدّ والجزر أقبيتها، وتغطي أكوام السحاب قممها، ولا يوجد مع بيرانيزي في المنزل سوى شخصية ثانية يطلق عليها: (الآخر)! يقول بطل سوزانا متحدِّثًا عن منزله: «جمال المنزل مستعصٍ على القياس، وطيبته لامتناهية». لا أريد أن أكشف الحبكة كي لا أفسدها، فهي جديرة بالترجمة والقراءة، ومثلها روايته الأسبق (جوناثان سرينج ومستر كلارك)، وغني عن القول إنَّ معمار المنزل مستفاد بالكامل من ألواح جيوفاني باتيستا بيرانيزي.

لنرجع إلى أول المقال ومقارنتنا المزمعة ما بين أبي الطيب المتنبي وبيرانيزي؛ ما الذي جعل بيرانيزي يهلوس بالسجون، وأبا الطيب بالزائرة الليلية؟ ألم يكن أبو الطيب المحصور عند كافور أحقَّ بكابوس السجن من بيرانيزي الطليق؟ أم أنَّ فراش المرض سجنٌ كذلك، يتمظهر أثناء الحلم سجونًا وأقبيةً كابوسية؟ لكن مهلًا، كل من تأثر بألواح بيرانيزي استمدّ منها إحساسًا مُحرِّرًا ومتعاليًا وليس خانقًا، وهذه المناظر الفسيحة إن قبلت التصنيف داخلة ضمن فئة المبهر the sublime حسب جماليات كانط. ثم إنَّ المقارنة بين بيرانيزي والمتنبي فيها تعسّف كبير؛ فالسجون المخيّلة كابوس مرئي، بينما الفتاة الزائرة محض تشبيه.

هكذا كنت أفكِّر، إلى أن وقر في ذهني أنّ العلاقة الطوبوغرافية في حالة المتنبي المحصور عند كافور والحالم بالفلاة، وفي حالة بيرانيزي المحجور فوق السرير والمهلوس بالقاعات، إنما هي علاقة ما بين سجن داخلي هو العقل، وفضاء خارجي هو اللوحة أو القصيدة أثناء فرصة إمكانيتهما وحتى لحظة اكتمالهما. أي نعم، تمسّ الحمّى جسد الفنان فإذا بخلاياه الدماغية تشتعل، وإذا بتلك الحجرة الداخلية التي ندعوها العقل مشرعة الأبواب أمام الخيالات والكوابيس وزوّار الليل، ثم تغادر الحمّى وتبقى الفكرة سجينةً تذرع حجرتها كحيوان حبيس، ولن ترتاح أو تريح حتى تخرج فتاةً باهرة الجمال تذرع تلكم القاعات الفسيحة.

العباس وفوز[1]

لا يقرأ أحدٌ ديوان العباس بن الأحنف إلّا ويتساءل عن هويّة محبوبته فوز. مَن هذه المرأة التي كنَّى عنها دون أن يُصرِّح باسمها؟ ثمّ كيف وُفِق في تحوّطه وإخفاء سرّه -وهو أمرٌ يندر بين العشّاق- إلى أن خَلُدَ اسم (فوز) فصار لغزًا يغري بقراءة الديوان دون أن يكشفَ سرَّ حاملته؟

أشهر من تصدّى لهذا اللغز الدكتورة عاتكة الخزرجي محققّة ديوانه. كتبت مقالتين في (الرسالة) تزعم فيهما أنّ فوزَ هي عُليّة بنت المهدي. رحمها الله ما أشنع خطأها! لا يتطلب الأمر جهدًا لتفنيده، فأول ما أوقعها في الخطأ قصيدة للعباس بن الأحنف يذكر فيها يومًا يدعوه «يوم الجنازة»، ويحكي ما جرى له فيه مع امرأةٍ هاشميّة:

ولـي يـومَ شـيّعتُ الجنـازةَ قصـةٌ
غـداةَ بـدا البـدرُ الـذي كان يُحجَـبُ

أشـرتُ إليهـا بالبَنـانِ فأعرضـتْ
تبسَّـمُ طَـورًا ثـم تـزوي فتقطِـبُ

غـداةَ رأيـتُ الهاشـميةَ غُـدوةً
تهـادى حواليهـا مـن العِيـن ربـربُ

فلـم أرَ يومًـا كانَ أحسـنَ منظـرًا
ونحـنُ وقـوفٌ وهـي تنـأى وتَنـدبُ

قرأتْ الدكتورة عاتكة هذه القصيدة فاستنتجت أنّ فوزَ هاشميّة قرشيّة، رغم أنّ العباس يقول في البيت التالي:

---

(1) كُتبت بتاريخ 14 سبتمبر 2017.

فلــو علمــتْ فــوزٌ بمــا كان بيننــا
لقــد كان منهــا بعــضُ مــا كنــتُ أرهــبُ

ليت شعري، ما هذه الفوز التي تغار من فوز؟ اضطرّت الدكتورة إلى ضروب من ألعاب الخفّة والشقلبة كي تجعل فوزَ والهاشميّة شخصًا واحدًا. ثم إنّ الديوان يخبرنا أنّ فوزَ نشأت بجوار أهل العباس بين السيب وشطّ عثمان، بينما نشأت عُليّة في قصر أبيها في بغداد. أما القرينة الثالثة، والدامغة، فالأبيات التي يقول فيها إنّ عمَّ فوز وأخاها يتهددانه:

أيام يرصدنـي أخـوكِ بسيفِهِ والسيفُ يمنعني وتمنعـهُ يـدي

فبالله عليكم: هل يتهدد الخليفتان الهادي والرشيد شاعرًا صعلوكًا مثل ابن الأحنف ثم يتبجّح بذكر ذلك في شعره؟ لا والله، بل سيفرّ من العراق وأرض السَواد لا يلوي على أثر. ماذا إذن؟ هل الطريق مقطوعة بيننا وبين فوز؟ لنقرأ الديوان، ونلتمس طريقًا لنا في الظلام، ولنستخدم منطقنا وما خبرناه من طبائع ذلك العصر لعلّنا نصل إلى هويّة فوز.

ماذا يخبرنا الديوان عن فوز؟

هي نزارية، مما يعني أنّها من مُضَرّ، أو إياد، أو أنمار، فلقد قال العباس يصفها:

أدنـى قرابتنـا إليهـا أننـا شـخصان يجمعُنـا إليـه نـزارُ

ولا نعلمُ شيئًا بعد ذلك، لا عن هاشميتها، ولا قرشيّتها، ولا من أي القبائل هي. نشأت هذه الفوز في جوار أهل العباس -كما أسلفنا- ما بين الكوفة والبصِرة:

كأن لـم تكـن فـوزٌ لأهلِـكَ جـارةً بأكنـافِ شـطٍ أو بمذنـبِ سـيبِ

وكانت نشأتُها مترفة، مُنعّمة، يدلّ على ذلك قول العباس يصفها:

جُويريةٌ كلينِ المُـ ـخٍّ إن حرّكتهُ ذابا

لهـا لُعَبٌ مصففةٌ تلقّبهنّ ألقابا

تنـادي كلما رِيعت من الغِرّةِ يا بابا

كان العباس إذن يتعشقها، ويخالطها، وفي شعره ما يدلّ على أنّ مجلس طربٍ جمعهما فيه نرجسٌ وبَهار. وكان فوق ذلك يتذلل لأدنى أهليها شأنًا كي يحظى بالنظر إليها، وكان إذا ضمهما مجلسٌ لا يرفع طرفه إليها تحوّطًا وحزمًا وإخفاءً لهواه، حتى إذا حيل بينهما أخذ يتكلّف الحيل ليراها، كما حصل حين دخل مرةً عليها في خِمار امرأة.

تفاقم الأمر فيما بعد، حتى هدده عمُّها وأخوها -وأظنك تسأل: أين أبوها؟- لكنه لم يرتدع. ثم سافرت فوز مع أهلها إلى بغداد، فآلم ذلك العباس، وأجمع أمره على اللحاق بها.

استقرّت فوز في عسكر المهدي شرقي دجلة، أو ما سيُعرف لاحقًا بالرّصافة.

ألا إنّمـا أفنـى الدمـوعَ تلفَتـي

إلى الجانـب الشـرقي من عسـكر المهدي

سرعان ما يهتدي العباس إلى قصرها، فيبدأ يتعرّض لها، ويقف في ساحة الحي إلى أن تشرف محبوبته من السطح كأنّها الشمس إذا طلعت، في رازقيٍ ومئزر أصفرين:

ألا أشـرقت فـوزٌ مـن القصـرِ فانظـرِ

إلـى مـن حبـاكَ الـودَّ غيـر مكـدّرِ

ولمّـا رأت ألا وصـولَ إلـى الهـوى

تـراءت مـن السـطحِ الرفيـعِ المُحجّـرِ

وقفـتُ لهـا فـي سـاحةِ الحـيّ سـاعةً
أشـيرُ إليهـا بالـرداءِ المُعصفَـرِ
نظـرتُ إلـى مـا لا تـرى العيـنُ مثلَـهُ
إلـى قمـرٍ فـي رازقـيٍ ومئـزرِ

ويقول:

ولمّا بدت فرأيتُها في صُفرةٍ   كَلَفَ الفؤادُ بكلِّ شيءٍ أصفرِ

وقصائد السطح هذه من أجمل شعره.

وفي يوم الجنازة الذي أشرنا إليه سابقًا، خرج العباس يتعرَّض لفوز، لكنها فاتته، ورأى الهاشميّة بدلًا منها.

يومَ الجنازةِ لو شهدتُ تمتعت   عيني بها ولقلّما تتمتعُ
خرجتْ ولم أشعرْ بذاك فليتني   كنتُ الجنازةَ وهي فيمن يتبعُ

كان يمنّي النفس بزواجها. حلُمَ مرةً أنّ فوزَ تتناول إكليل ريحان وتضعه فوق رأسه، ففسّر ذلك أنّه يتزوجها. كان يذكر ذلك في جلسات سُكره حين يجتمع في الكرخ مع أصحابه سعيد بن عثمان، وابن بشر، وعبد الله، وخلف، وحُميد، وداوود، وعندما باح ببعض أسراره، غضبت فوز، فاضطره ذلك إلى ترك الشرب.

تعذّرت رؤية فوز مع الوقت، ولجأ العاشقان إلى التراسل، فمرةً تشفع جواري الخيزران للعباس ويحاولن ترقيق قلب فوز إلى أن تهبه لبانها ومسواكها تذكارًا، ومرّةً ترسل فوز لُعبتها شفيعةً فيشكو العباس إليها ويناجيها وينامَ بجانبها. لم تخلُ هذه المراسلة من مشاكل ومنغصّات، إذ سرعان ما تغيّرت الجارية وخان العبد اللذان كانا يسفُران بينهما. سألت الجاريةُ العباس شيئًا، فلما لم يعطها إياه اتهمته عند مولاتها أنه يراودها عن نفسها. ووشي

العبد بهما فنذر بذلك أهلها، ولا ندري متى بالضبط، لكنّ فوزَ تزوّجت رجلًا موسرًا يغلب على ظني أنه من رجالات الدولة. بدأ نساؤها يعذلنها ويحذرنها الافتضاح، ولمّا لم يفلح كل ذلك أُرسِلت إلى الحجاز كي تكون بعيدةً وتنسى، ثم أخبروها أنّ العباس مات:

نعاني إلى فوزٍ أناسٌ يسرّهم لعَمر أبيها أن أموتَ فأُقصدَا

هناك قصيدة بائية ظريفة، يشكو العباس فيها ألم الفراق وجوى البعد، ثمّ يطلب زوار البيت الحرام أن يمرّوا يثربَ ويأتوه بزجاجةٍ من ريق فوز. لم يعدم العاشقان وسيلةً يتراسلان بها رغم بعد الشقّة، وأظنهما التقيا في الحج مرةً على الأقل، وبعد سنوات، رجعت فوز، وقد انطفأت جذوة الحب في قلبها. قال العباس حين سمع بذلك:

أيا سيّدةَ الناسِ لقد قطعّتِ أنفاسي

ويا ديباجةَ الحُسنِ ويا رمشنةَ الآسِ

ألا قد قدِمتْ فوزٌ فقرّتْ عينُ عبّاسِ

وإنّه لمن المحزن أن نقف على فرحة العباس في المقطوعة السابقة ثم نتخيل خيبته بعد اكتشاف تغيّر فوز عليه. لقد أنضجت هذه التجربة شعره، فكتب أروع قصائده بعدها. يقول في إحدى هذه القصائد:

تجافى مرفقاي عن الوسادِ كأنّ بهِ منابتَ للقتادِ

فلو أنّ الرُقادَ يُباعُ بيعًا لأغليتُ الرُقادَ على العبادِ

ويقول في رائيته الشهيرة:

يـا مُوقـدَ النَّـارِ بالهنـديِّ والغـارِ
هيَّجـتَ لـي حَزَنًـا يـا موقـدَ النـارِ

بيـن الرُصافـةِ والميـدانِ أرقبُهـا
شُـبَّت لغانيـةٍ بيضـاءَ مِعطـارِ

هاجـت لـيَ الريـحُ منهـا نفـحَ رائحـةً
أحيـت عظامـي وهاجـت طـول تـذكاري

يـا فـوزُ أنـتِ التـي جشَّـمتِني رَقَصًـا
يُبـري المهـاري بترحـالٍ وتَسـيارِ

غبتـم فغبنـا فلمَّـا كان أوبكـمُ
أبنـا فنحـنُ وأنتـم رهـنُ أسـفارِ

ومـا أرى اثنيـن حـال النـاسُ بينهمـا
مثلـي ومثلـكِ فـي جَهـدٍ وإضـرارِ

وهي أحبُّ قصائده إلى قلبي، ولو ضاع ديوانه وخُيِّرت أيّ قسمٍ يبقى لاخترت ما جاء على روي الراء.

ذهبت توسلات العباس أدراج الرياح، وجاءه عمّ فوزٍ يتهدده كي يكفّ عن ذكرها، وانصاع شاعرنا أخيرًا، فبدأ يشبب بأخرى اسمها ظلوم.

هذا ما يخبرنا الديوان، ويخبرنا أيضًا أن فوز اسم مستعار، فمن يا ترى هذه الفوز؟ من هذه الثريّة، المنعّمة، المُحاطة بالوصيفات؟ من هذه الفتاة التي نشأت بين الكوفة والبصرة، وقضت الشقّ الأكبر من حياتها في عسكر المهدي في بغداد، يتخلل ذلك بضع سنواتٍ قضتها في مدينة الرسول؟ هل سمّاها التراث لنا أو أشار إليها؟ هناك رواية يتيمة، ومهمّة، تجاهلتها الدكتورة عاتكة الخزرجي، وأخذها الدكتور شوق ضيف على وجهها دون أن يرى ما وراءها. يورد أبو الفرج الأصفهاني في الجزء السابع عشر من الأغاني، ما مفاده أنّ فوز كانت جاريةً لمحمد بن منصور بن زياد الملقب بفتى العسكر. وأنت لا بدّ تفهم لماذا

تجاهلت الدكتورة عاتكة هذه الرواية، ففوز الأرستقراطية المنعّمة التي يصفها ديوان العباس لا يمكن أن تكون مجرد جارية. تتساءل عاتكة في مقالتها عن فوز: أليس من الغريب أن نرى العباس يحيا في حاضرة أنأى ما تكون عن التعصّب ثم يتخذ لهواه كل هذه الحيطة، ويستر اسم المحبوبة وراء اسم مستعار؟ تستنكر الدكتورة هذه الحيطة، ثم تخلص إلى أنّ فوز هي عُلَيّة ابنة الخليفة المهدي، وأنّ هذا هو ما أحوج العباس إلى الاسم المستعار. غفر اللهُ لكِ يا دكتورة، ما كان أحوجكِ إلى فهم طبائع ذلك العصر. لو نظرتِ غير بعيد من حيث يسكن العباس لوجدتِ حالةً مماثلة. فهذا جاره ومعاصره ابن أبي عيينة، عشق ابنة عمّه السَريّة فاطمة بنت عمر بن حفص هزارمرد، فاستخدم اسم جاريتها «دُنيا» كنايةً عنها، فعل ذلك حفظًا لها وصيانةً لقدرها الجليل أن تلوكه الألسن.

كانوا يتحرّجون إذن -في بدايات العصر العباسي- من تسميّة المرأة الشريفة والتشبيب بها مباشرة، فيلجأون إلى التكنية عنها بإحدى جواريها. إذا أخذنا بهذا، وقلنا إنّ العباس حذا حذو ابن أبي عيينة، وعلمنا أن الجارية فوز انتهت في دار محمد بن منصور بن زياد عندها ينكشف اللغز.

نعم! إنّها زوجة محمد بن منصور، هي من أحبها العباس في البصرة، فكنّى بجاريتها فوز عنها، وعندما تزوجت وانتقلت إلى دار زوجها، انتقلت فوز معها. ومحمد بن منصور هذا هو ممدوح أشجع وأبي هفّان، يخبرنا المبرّد أن والده منصورًا من البخاريّة الذين نقلهم عبيد الله بن زياد من بُخارى إلى البصرة، لكننا نُفاجأ بقصيدة لمسلم بن الوليد يمدح بها محمد بن منصور وينسبه إلى هاشم:

حلّوا برابيـة العُـلا وتفرّعـوا   مـن هاشـمٍ فرعًـا أشـمَّ موطّـدِ

فهل هو هاشمي بالولاء أم هاشمي صليبة؟ أرجّح الأولى. سرعان ما يتصل الأب منصور بن زياد بيحيى بن خالد والد البرامكة، فيكبُر شأنُه وينبه، أما الابن محمد بن منصور -زوج فوز- فلقد ارتقى محلًا أعلى. أصبح

ينوب عن الفضل بن يحيى البرمكي، ويتولى الخراج بكامله، يقصده الشعراء فيمدحونه، ويحبه هارون الرشيد ويدّخره للمهام الصعاب، وكان يطلق عليه (فتى العسكر) نسبةً إلى (عسكر المهدي)، فإذا تذكرنا أنّ فوز سكنت تلك المحلّة -كما جاء في شعر العباس- ازددنا استئناسًا بحدسِنا.

ثم يأتي يوم الجنازة الذي ذكرته أول المقالة وها أنا راجع إليه. قلنا إنّ الدكتورة عاتكة الخزرجي تكلّفت شططًا كي تجعل من فوز والهاشميّة امرأةً واحدة. لنقرأ القصيدة من جديد، بعد أن وقر في عقولنا زواج فوز بفتى العسكر، فلعلّنا نفهم الآن. خرجت فوز ضمن نسوة زوجها الهاشميّات يترَأين جنازة الميّت. قصد العباس ركبهن كي يحظى برؤية فوز، ففاتته، ورأى قريبة زوجها الهاشميّة بدلًا عنها. تمضي السنون، وتُنفى فوز إلى الحجاز، وتكون الهاشميّة ضمن من أوغر صدر فوز وحكى عن الجنازة، فلمّا رجعت «وبدت منها أشياءُ لم يكن يرقبها» أراد العباس أن يغيظها بذكر الهاشميّة، ويزرع الشِقاق بينهما ليخفت أثر الهاشمية عليها، لكنه سرعان ما يستدرك ويقول: إنّ كل حرةٍ فداءٌ لفوز.

هل ذهبت خيالاتي بعيدًا؟ ربما! فالأمر لا يعدو أن يكون حدسًا، لكني سعيت جاهدًا كي أجعله حدسًا عليمًا كما يقولون. فإذا علمنا أنّ من طبائع ذلك العصر التكنية بالجارية عن سيّدتها، ثم علمنا أن فوزَ الجارية كانت في دار محمد بن منصور، ثم قرأنا أنّ ابن منصور أشهر فتية العسكر، وأنّ العباس بن الأحنف كان يترصد فوزَ هناك، ثم جاء كل ما في الديوان كي يؤكد أنها من طبقة ثريّة مرفهة تليق بزوجة صاحب الخراج، كل ذلك يزيدني اطمئنانًا إلى رأيي القائل إنّ عشيقة العباس كانت سيّدة حرّة تقطن في دار محمد بن منصور الهاشمي.

والآن، افتحوا ديوان العباس بن الأحنف -بعد أن امتلأتم بكل هذه المعاني- واقرؤوه من جديد. أما أنا، فسأصلي ركعتين وأستغفر ربي ثم أعتذر للشاعر. لقد بقيت عظام فوز ترقد بسلام أكثر من ألف سنة، وأظن أنّها حُرّكت أخيرًا.

مقطّعات ابن أبي عيينة[1]

تتناول هذه المقالة واحدًا من أظرف الشعراء العباسيين وأصحّهم طبعًا، وأظنني لا أذهب بعيدًا لو وضعته في طبقة واحدة مع العباس بن الأحنف، فلو حفظ لنا الرواة ما ضاع من شعره لكانت (دُنيا) -التي يتغزل بها- أشهر وأجرى على الألسنة من فوز حبيبة العباس. خذ مثلا هذه المقطوعة التي يعاتبها بها عتابًا رقيقًا:

ضيّعتِ عهدَ فتًى لعهدِكِ حافظٌ في حفظِهِ عجبٌ وفي تضييعِكِ

إن تقتليهِ وتذهبي بفؤادِهِ فبُحسنِ وجهكِ لا بحسنِ صنيعكِ

هل قرأت شيئًا أعذب من هذا أو أرشق؟ هل قرأت ما هو أكثر رواءً؟ أعذب نغمًا؟ أجرى على الألسنة؟ حتى لكأنّه حديثنا اليومي! لقد تعمّدت أن أجبهك بشعره أول شيء كي أقطعَ عليك سبيل الاعتراض، خصوصًا إن كنت مثلي عباسيَّ الهوى حنفيَّه[2].

صاحب البيتين هو أبو عيينة بن محمد بن أبي عيينة المهلبي الأزدي، أو ابن أبي عيينة كما يطلق عليه المصنّفون نسبةً إلى جدّه. لم آتِ بدعًا حين قارنته بالعباس بن الأحنف، فشريعتهما في الشعر واحدة، وكلاهما عاش إبّان خلافة المنصور وابنه المهدي وحفيده الرشيد، وإن كان ابن أبي عيينة عُمّر أطول. كلاهما اختُصَّ بمحبوبةٍ قَصَر عليها سائر غزله، ثم عمّى عنها باسم مستعار، فاختار العباس (فوز) اسمًا لحبيبته، واختار ابن أبي عيينة (دُنيا)، فكأنّه لا يرى

(1) نُشرت بتاريخ 22 يناير 2017.
(2) نسبة إلى العباس بن الأحنف.

في الدنيا إلا هي، وكأنَّ لا دنيا سوى دُنيا حبيبته!

لا نكاد نعرف شيئًا عن فوز معشوقة العباس، لكننا نعرف أشياء كثيرة عن دُنيا. هي فاطمة بنت عمر بن حفص المُهلّبية، تمّتُ بصلّة وثيقة إلى شاعرنا ابن أبي عيينة فهي ابنة عمّه مباشرة. آل المُهلّب بيتٌ عريق في الإسلام، أنجب عددًا من القادة الذين عملوا تحت ظلِّ الدولتين الأموية والعباسية. فمن نسل المهلب بن أبي صفرة انحدر يزيد بن المهلب، ويزيد بن حاتم، ومحمد المنجاب -والد شاعرنا- الذي وليَ الريَّ للخليفة المنصور سنتين، ثم بدر منه ما استحق بسببه العزل والحبس فخمل ذكر أبنائه. أما من نسل قبيصة بن أبي صفرة فانحدر عمر بن حفص والد فاطمة. كان قائدًا شجاعًا يُعرف بين رجاله (هزارَ مَرْد)[1] كنايةً عن إقدامه وكفايته. نشأت فاطمة في بيت الإمارة والرياسة هذا، بينما نشأ ابن أبي عيينة جنديًا بطّالًا من عِداد الشُطّار. هذا البون الشاسع في المكانة لم يحُل دون رؤية الطفلين بعضهما، إذ درجا في كنفٍ واحد، ونشآ في جيرةٍ واحدة، ولعلَّ معارك عمر بن حفص التي طوّحت به بين السند شرقًا والقيروان غربًا اضطرته إلى ترك أهله في البصرة مع باقي أقاربه، وهكذا نشأت فاطمة إزاء نهر الأبُلّة، بجوار أبناء عمومتها الذين تعلّقوها وهاموا بها حبًا. يقول ابن أبي عيينة:

سلوا قلبَ دُنيا كيف أطلقهُ الهوى
فقد كان في غُلٍ وثيقٍ وفي كَبْلِ

فإنْ جحدتْ فاذكرْ لها قصرَ مَعْبدٍ
بمنصفِ ما بين الأُبُلّةِ والجبْلِ

وملعبُنا في النهرِ والماءُ زاخرٌ
قريبين كالغُصنينِ فرعينِ في أصلِ

ومن حولِنا الريحانُ غَضًّا وفوقَنا
ظِلالٌ من الكَرْمِ المعرّشِ والنخلِ

---

(1) هزار مرد: بمعنى ألف رجل.

ويقول متذكّرًا عيشهم بين الأزاهر والورود:

قُـلْ لدُنيـا باللـهِ لا تقطعينـا
واذكرينـا فـي بعـضِ مـا تذكرينـا

لا تخونـي بالغيـبِ عهـدَ صديـقٍ
لـم تخافيـهِ سـاعةً أن يخونـا

واذكـري عيشـنا وإذ نفـضَ الرِّيـ
ـحُ علينـا الخِيـريَّ والياسَـمينا

إذ جعلنـا الشاهِسْـفرامَ فِراشًـا
مـن أذى الأرضِ والظِـلالَ غُصونـا

وكانا أحيانًا ينتقلان إلى منازلهم في بغداد قرب دار الخلافة، كما حصل يوم جنازة المهدي الذي يسمّيه ابن أبي عيينة مرتين في شعره، ويزعم أنه التقى دنيا يومذاك:

ويومَ الجنازةِ إذ أرسلتْ ... على رُقعةٍ أن جُزِ الخندقا
وعُجْ ثمّ فانظُرْ لنا مجلسًا ... برفقٍ وإياكَ أن تَخْرَقَا
فجئنا كغصنينِ من بانةٍ ... قرينينِ خِدنينِ قد أورَقا

وقال أيضًا:

وفـي مأتـمِ المهـديِّ زاحمـتُ ركبهـا
بركبـي وقـد وطّنـتُ نفسـي علـى القتـلِ

وبِتنـا علـى خـوفٍ أُسـكِّنُ قلبَهـا
بيسـرايَ واليُمنـى علـى قائـمِ النصـلِ

فيـا طيـبَ طعـمِ العيـشِ إذ هـي جـارةٌ
وإذ نفسُـها نفسـي وإذ أهلُهـا أهلـي

يا لها من أبيات تليق بالملك الضِلّيل امرئ القيس بن حجر! فيها براعته في رسم المشهد، وفيها تهتّكه وفتكه، وإنك لتعجب كيف يخوض ابن أبي عيينة في هذه التفاصيل التي تتهم ابنة عمِّه في شرفها! لعله اطمأنَّ لحجاب الاسم المستعار، ولعله حرد حين منعوه فاطمة لفقره وضيق ذات يده وزوجوها الأمير عيسى بن سليمان فأراد أن ينتقم، وفي هذا المعنى يقول:

وقالوا تجنّبْنا فقلتُ أبعدَ ما ... غلبتُم على قلبي بسُلطانكم غَصْبا

غِضَابٌ وقد ملّوا وقوفي ببابهم ... ولكنَّ دُنيا لا مَلولًا ولا غَضبى

فيا حسرتَا نُغِّصتُ قُرْبَ ديارِها ... فلا زُلفةً منها أرجّي ولا قُربا

لقد شمتَ الأعداءُ أن حِيلَ بينَها ... وبيني ألا للشامتينَ بنا العُقبى

وأيًا كانت نفسية ابن أبي عيينة، ومهما كان باعثه، مضى ينشد الأشعار والمقطّعات فتشتهر ويُغنى بها حتى أصبحت الشغل الشاغل للمجتمع العراقي، فيقول مرّة:

ما لقلبي أرقَّ من كلِّ قلبِ ... ولحُبّي أشدَّ من كُلِّ حبِّ

ولِدُنيا على جنوني بدُنيا ... أشتهي قُربَها وتكرهُ قُربي

ويقول أخرى:

عيشُها حلوٌ وعيشُكَ مُرُّ ... ليسَ مسرورٌ كمن لا يُسَرُّ

قلتَ للائمِ فيها: الهُ عنها ... لا يقعْ بيني وبينَكَ شرُّ

ويقول:

ألا فـي سـبيلِ اللـهِ مـا حـلَّ بـي منـكِ
وصبـركِ عنـي حيـن لا صبـرَ لـي عنـكِ
فهـل حاكـمٌ فـي الحُـبِّ يحكـمُ بيننـا
فيأخـذَ لـي حقّـي وينصفنـي منـكِ

ويقول:

أرى عهدَهـا كالـوردِ ليـس بدائـمٍ
ولا خيـرَ فيمـن لا يـدومُ لـه عهـدُ
وعهـدي لهـا كالآسِ حُسـنًا وبهجـةً
لـه نضْـرَةٌ تبقـى إذا مـا انقضـى الـوردُ

ويقول متظارفًا:

ما لدُنيا تجفوكَ والذنبُ منها — إنَّ هذا منها لَخَبٌّ ومكرُ
عرَفتْ ذنبها إليَّ فقالت: — ابدءوا القومَ بالصياحِ يفرّوا

ويقول:

زعموا أنّي صديقٌ لدُنيا — ليتَ ذا الباطلَ قد صار حقًا
أنا من وجدٍ بدنيايَ منها — ومن العُذّالِ فيها مُلقّى

ويقول:

أدنيايَ من غَمْرِ بحْرِ الهوى — خُذي بيدي قبل أن أغرَقَا
أنا لكِ عبدٌ فكوني كمنْ — إذا سرَّهُ عبدُهُ أعتقا

كان إسحاق الموصلي معجبًا بالأبيات الأخيرة، وأنا أشاركه إعجابه،

فمنذ قرأتها وأنا أتخيّلُ رجلًا بطينًا لا أدري لماذا هو بطين، عريض العمامة، طرير الشارب، يحضر مجلس إسحاق الموصلي وغناءه، ثم يقفل عائدًا إلى داره، فينام، ويستيقظ متأخرًا، ويمشي إلى السوق، حتى إذا توسّط الطريق إذا به يردد دون وعي: أدُنياي من غَمرِ بحر الهوى!

بستان في ردن[1]

رحم الله أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. كان مُغرمًا بالكتب، حتى زعموا أنه قضى تحتها، وهو زعم باطل، وقديمًا كنا نلجأ إلى سِفره (الحيوان) كلما طُلب منّا الحديث عن الكتاب وفضله، ننسخ حديثه لا نكاد نعقله، ونردده لا نكاد نسيغه، ورغم أنّ تلك الأوصاف فقدت سحرها لكثرة ترددادها إلا أنّ هناك وصفًا لا يزال يتملكّني كلما قرأته. يقول الجاحظ: «وبعد، فمتى رأيت بستانًا يُحمل في رُدن؟» رباه ما أجمل وصفه! رغم أنّ الكتب لم تعد تلك الجلود والرقاق التي تُنشر وتُطوى للقراءة، والأردان ما فتئت تضيق وتصغر حتى صارت تكلّف صاحبها عَنَتًا حين تُسحب للوضوء، إلا أنّ الوصف لم يفقد شيئًا من خلابته، فالكتاب لا يزال بستانًا يحمله صاحبه حيث يذهب، ثم إذا جلس نشرَه، فإذا به محاط بنوافجَ ومناظرَ وأصواتٍ ونغماتٍ تتركه مفتونًا منشرح الخاطر، وإذا هو يجادل أفضل العقول، ويسمع أفصح الأصوات، ثم إنّه يمنحه العزلة التي يحتاجها كالبستان تمامًا، لكن شتّان بين عزلةٍ وعزلة، هذه تُضرب لها الأميال والمسافات، وهذه تتحصلُ والمرء في داره، يغلق الكتاب فإذا به بين أهله وعياله.

وللكتاب أثرٌ مُلاحظ في سِيماء قارئه، يألفه المحيطون به، فمن ذلك ابتسامة بُلهنية ترتسم على محيّاه، وغشاوة مائية تترقرق فوق مقلتيه، ونظرة ساهمة ليست إلى الداخل ولا إلى الخارج، ذلك أنها تنظر في كلا الاتجاهين في وقت واحد، كل ذلك من شواهد الاستغراق وإعمال الخيال والفكر، وكم مرةً دخلتُ مكتبتي فإذا ببُنياتي جالسات يطالعن كتبي قبل إجادتهنّ القراءة، لا أكاد أشكّ أنّ مخيلتهن الخصبة صورت لهنّ حالي -وأنا أقرأ- نعيمًا خالصًا

---

(1) نُشرت بمناسبة معرض الكتاب الدولي بالرياض لعام 2019.

وصفاءً محضًا فأردن تجربتها.

وللقرّاء أحوال وشؤون، من ذلك خبر قرأته عن أبي تمّام لا يزال عالقًا في شغافي، وأنا -بالمناسبة- شديد الولع بهذا الطائي. سكن أبو تمّام مصر في أوائل شبابه واشتغل بسقاية الماء وطلب العلم. خرج يومًا مع صاحبه الجمل المصري يتروّحان في النيل، ودفعا بملابسهما إلى جارية قبطية كي تغسلها. استلقى الجمل المصري على ظهره ونام، بينما فتح أبو تمام ديوان الطِرِمّاح واستغرق يقرأه حتى إذا ما فرغت الجارية إذا به قد أتى عليه وحفظ قصائده كلّها. يورد التبريزي الخبر ليدلل على ذكاء أبي تمّام وفطنته، لكنّ الخبرَ دخل قلبي من بابة أخرى، فهذا الشاب كان يكابد الشعر في تلك المرحلة فيستعصي عليه، ثمّ يمضي سحابة نهاره يسقي الماء ويحمل الجرار، لم يستلقِ متعبًا مثل صاحبه، ولم ينشغل بمراقبة النساء وهنّ يغسلن ويترنمن على جانب النيل، وإنما فتح ديوانًا لشاعر آخرَ يُجلّه، فإذا هو في بستانه وجنّته، وإذا بالطِرِمّاح جالسًا أمامه، وإذا به يخاطبه، وإذا هو يتعلم منه، ومن كان هذا ديدنه إبّان صباه، لا غرو إن خرج للناس بعد سنين شاعرًا مُفلِقًا كُتب له أن يغيّر مسار الشعر العربي إلى الأبد، ولا عجب إن جاد بمختاراتٍ لن يعرف الأدب أجمل ولا أمثل منها.

ومن أحوال وشؤون القرّاء ما حُكي عن الفتح بن خاقان وزير المتوكّل، وهو ممن شُهروا بحب الكتب وتكالبوا على اقتنائها. يُقال إنّه كان يحمل الكتاب في حقّه، فإذا قام بين يدي المتوكل ليقضي حاجته أو ليصلّي أخرج الكتاب فنظر فيه وهو يمشي حتى يبلغ الموضع الذي يريد، ثم يصنع مثل ذلك في رِجوعه إلى أن يأخذَ مجلسه. ولا أزال أذكر ليلةً في دمشق، كنتُ أمشي أثناءها مع عائلتي بين الأزقّة والأكشاك. لمح والدي كتابًا عن عبد الرحمن الداخل، وعندما فتّشه أعجبه فاشتراه وناولني إياه، طفقت أقرأه وأنا أتبع عائلتي لا أكاد أرى طريقي، وهم يتهادون يمينًا وشمالًا. التفت والدي نحوي

ونبّهني أنّ هذا ليس مقام قراءة، قال: ما يدريك لعلّ حفرةً تفغر فاها، أو سيارةً تمرّ مسرعةً! أتذكر هذه الحادثة الآن وأبتسم. لا بدّ أنَّ الخليفة المتوكل وجّه نصيحةً مثل هذه للفتح ابن خاقان!

كانت زوجتي في أول عهدها تلومني كلما خرجنا ولمحت كتابًا في يدي. كانت تقول: كم مرةً نخرجُ سويًا وكتابك تحت إبطك، ثم تعود به لا تفتحه، لا ينالك منه إلا مشقّة حمله ومخافة ضياعه. سألتها مرة: هل تمَلين وأنتِ وحدكِ؟ أجابت مستغربة: ومَن مِن الناس لا يمَلْ! قلت: أما أنا فيعلمُ الله لا أخشى شيئا خشيتي الملل، أحاذر وطأته الثقيلة، ورتمه البغيض البطيء، لكنني مذ تعلمت القراءة وحتى ساعتي هذه لم أجرّبه، والفضل يعود إلى الكتاب، ضمانتي الأكيدة ضده.

كتبٌ وأغانٍ[1]

هل يمكن لكاتب أن ينقدَ نفسَه بتجرّد؟ صعب، بل صعبٌ جدًا، إلا أن تمرّ سنون وأزمان على ما كتب، بحيث تُعدّ أخطاؤه القديمة شواهد تطورٍ وتحسّن. دار هذا السؤال في خاطري وأنا أقلّب أوراقي القديمة قبل أيام، لأظفر بقصيدةٍ عنوانها (كتبٌ وأغانٍ) كتبتها قبل ثلاث وعشرين سنة. شعرتُ أنّ عديًا آخرَ كتبها.

للقصيدة قصة ميلاد تبدأ في متحف بلفيدير في فيينا. لم أكن معنيًا بالرسم آنذاك، لا أملك أبسط أبجدياته. دخلت المتحف وشرعت أتجول بين قاعاته، ذاهل القلب، زائغ العينين، إلى أن وقع بصري على لوحة تُدعى الصبيّة القارئة Lesendes Mädchen للنمساوي فرانز أيبل Franz Eybl ولسببٍ ما تسمّرت أمامها. ما زلت لا أفهم لم اخترتها وتركت روائع كلِمت وإيجون شيله؟ يبدو أنني وجدتُ في إيماءةِ يدِها -وهي ترتخي بحرارة فوق نحرِها- نوعًا من الاستغراق أعرفهُ وأجدهُ مألوفًا وساحرًا. اشتريت بطاقتين بريديتين وأنا خارج من المتجر، إحداهما للصبية القارئة، وأخرى لفتى يشبهها يقرأ.

كنتُ أعالج الشعر آنذاك، وكأي مبتدئ يكتشف الإيقاع طفقت أجرّب منتشيًا شتى قوالبه وأوزانه. تساءلت وأنا أتأمل البطاقتين: لمَ لا أكتب قصيدةً عنهما؟ الفتى والفتاة، أصفهما حين يخلدان إلى النوم؛ ماذا يقرآن من كتب؟ وماذا يسمعان من أغانٍ؟ بحيث تكون تلك الكتب والأغاني نافذةً لنا على روحيهما. فعلتُ ذلك، فكانت النتيجة:

---

(1) نُشرت بتاريخ 4 أبريل 2019.

1

أعادتْ غطاءَ السِتارِ الثقيل
وأطفأتِ النورَ في المخدعِ
خلا زفرةٍ من شعاعٍ نحيل
كبَوحِ الشَفَة
يناغي غِلالاتِها المُترَفة
وشَعرًا على المنكبِ الطيّعِ.
تضمُّ إليها كتابًا عتيقًا
كما ضمّتِ الأمُ منذُ القِدَمْ
وتتلو لروميو وجولييتَ فصلًا
وقد رددتهُ بأحلى نغمْ:

«تسلّقت هذا الجدارَ البعيد
بأجنحةِ الحبِّ فوق الجَمُرْ
ومهما رمتْ بي قفارُ الصَعيدْ
وغابَ السَنَا
فأهلكِ ليسوا لمثلي أنا
حجارَ عَثَارِ وفحوى خَطَرْ».

«حذارِ السيوفَ التي لو أحلّوا
بها قتلَ حبّي أكونُ القتيلة!».

«سيوفهمُ .. كلُّ شيءٍ أعدّوا
دُخانٌ هَبَاء

وليست محلَّ أذًى أو فَنَاء
ولكنّها عينكِ المُستريبة».

وأهوتْ إلى صدرِها بالكتاب
وطارتْ مع الخاطرِ المُنتَشِرْ
وقالتْ: تُرى ساهرٌ أم ينام؟
حبيبي البعيد!
عسى أن ينامَ..
عسى أن ينامْ..
ولا يحتسي في كؤوسي السَهَرْ.

ودارَ الشريطُ بأغنيةٍ
كأنّ صداها قرارُ نَهَرْ:

«حبيبي البعيدَ الذي في الظلام
أناجي عيونَكَ حتى السَحَرْ
أجبْ يا بعيدُ
أجبني أراكَ..
على البابِ..
في الضوءِ..
بينَ الشَجَرْ».

2

رمى ثقلَ جسمِهِ فوقَ السرير

وحدّقَ في الظلمةِ العابسة
وفكّ قيودَ الخيالِ الأسير
وأرخى القيود..
قيودَ الرموشِ التي في الظلام
تناجي خيالاتِهِ الناعسة
أضاءَ الفؤادَ الكثيرَ الشموع
بذكرى تراقصُ كالقابلة
تضمُّ الوليدَ السخينَ الدموع
ولكنّها شمعةٌ ذابلة!
تناول ديوانَ (أزهارِ شرٍ)
ليقرأ فيه:

«ومنذُ زمانٍ قديم كسِرّك
يداي تُلاعبُ طيّاتِ شعرِك
وتبذُرُها لؤلؤًا ودُمى
لكي لا تصُديني عندما
أريدُ الثمالةَ من ماءِ خمرِك».

وأرخى يديهِ
فمالَ الكتاب.

أحسّ بأنّ الظلامَ أجاجٌ
تجرّعهُ القلبُ حتى الثَمالة
أحاطت بهِ خصلاتُ الظلامِ
فما عادَ يبصرُ شيئًا أمامَه

ولا عادَ يبصرُ شيئًا وراءَه.

تذكّر ظُلمًا وجوعًا مُشاعا
وبؤسًا رهيبًا وغيظًا مُذاعا
ومِلحًا يزيدُ الجروحَ اشتعالا
فرددَ كالسيلِ إذ ينهمر:

«إذا الشعبُ يومًا أرادَ الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القَدَرْ
ولا بدّ لليلِ أن ينجلي
ولا بدّ للقيدِ أن ينكسِر».

ورددَ رددَ حتى الصباح
فلم يبقَ شيءٌ بهِ ما انكسَر.

أكثر ما أغاظني بعد أن جددتُ عهدي بالقصيدة خضوعها لتصور نمطي ذكوري عن الجنسين: الفتاة غارقة في بحر من الرومانسيات، تقرأ (روميو وجولييت)، وتسمع أغانيَّ من نمط فيروز، بينما الفتى يقرأ بودلير، ويعالج هموم الوطن والسياسة! يا سبحان الله! صحيح أنّ الفتاة والفتى حالتان مفردتان، لكنّ بنية القصيدة التناظرية تجبر قارءها على الانخراط في لعبة الفروق الجندرية وعقد المقارنات. قد يشفع لي أنني ما زلت أفضّل كتاب الفتاة على الفتى، وكلّما تقدّم بي السن ازددتُ تعلقًا بشكسبير، أما قصيدة الشَابي، وتكرارها إلى أن يطلعَ الصبح، فيكاد يكون مشهدًا كوميديًا، وهيجانًا ثوريًا، أكثرَ منه همًا سياسيًا ناضجًا. وهكذا أخلي ساحتي أمام الله وأمام النقد النسوي. ألا هل بلّغت؟ اللهم فاشهد!

لكن الحقَّ يُقال: لا تخلو القصيدة من لمحات عبقريةٍ مبكّرة. أحببت تشبيه الشعاع ببوح الشفقة، والخيالَ بالأسير تُرخي قيوده كلَّ ليلة، كما أحببتُ إشارته إلى الأم، وكيف ضمّت نفس النسخة من مسرحية (روميو وجولييت) في صباها، فكأنّه يُرسّخ لأنماط أبديّة[1]. أحببت كيف شبّه الذكريات بالشموع، وكيف اختصّ ذكرى حبيبته بينها فجعلها تتراقص كقابلةٍ تضمّ وليدًا باكيًا، يا له من تشبيه بديع! ثم كيف استدرك فقال: ولكنّها شمعة ذابلة! أكاد ألمح نفسي في هذا الاستدراك. أحببت كيف أنهى القصيدة قائلا: فلم يبقَ شيءٌ بهِ ما انكسر، فلا تدري أيقصد القيدَ أم القلب!

أظنّك تتساءل: ما بال صاحبِنا يتحدث عن نفسه بضمير الغائب؟ تُراهُ جُنّ! كلّا، إنّما أتحدث عن عديّ القابع وراء ثلاث وعشرين سنة. أرأيت أن بالإمكان نقد الذات؟ بقي اعتراف، أرميه وأهرب: عندما جددتُ عهدي بالقصيدة ضايقني عددٌ من الأغلاط فأصلحتها، وأضفت بضعة سطور إلى الجزء الخاص بالفتى، فلأيّ العَدِيين صارت تُنسب الآن؟ مشكلة!

---

(1) ما كدت أخرج من شبهة الذكورية حتى أوقعت نفسي فيها.

كيف تترجم غرابًا؟[1]

من يطالع قصائد الأمريكي إدغار آلان بو وقصصه يعلم أنّ هناك موضوعًا يستحوذ عليه أكثر من باقي المواضيع، ويكاد يكون شغله الشاغل، ألا وهو موت امرأة جميلة، ورغم كتابته مقالًا بعنوان (فلسفة التأليف) يثبت فيه بطريقة شبه منطقية أنّ موت امرأة جميلة هو أجدر المواضيع الجمالية بالمعالجة، إلّا أنّ المُطّلِعَ على حياته يعلم أنّ هذا الاختيار لم يأتِ عَرَضًا، ولا بطريقة منطقية أو شبه منطقية كما يريد أن يوهمنا، إنّما نتيجة تجاربَ مريرة تركت أثرها الغائر في روحه.

كان بو مُمتحَنًا بفقد أعزّ النساء إلى قلبه. فقد أمه بادئ بَدء؛ تلك الممثلة الغريرة التي اشتغلت في المسرح وعاشت فقيرة مع أطفالها بعد هجر زوجها لتموت بالسلّ وتتركهم. كان إدغار لا يتجاوز السنتين حين رحلت. ثم فقد أمّه بالتبني، تلك المرأة الفاضلة التي رعته كابنٍ لها إلى أن ماتت وهو في المدرسة العسكرية لم يتجاوز العشرين، ليتبرأ منه والده ويحرمه من الإرث. أما الفقد الثالث -والأصعب- فموت زوجته وابنة عمه فيرجينيا. نشأ معها كأنّها أخت، وتزوجها وهي في الثالثة عشرة. عاشا أجمل سنيّ حياتهما معًا. ثم ذات يوم، وبينما كانت تعزف على البيانو، إذا بها تسعل دمًا؛ ذلك اللون القرمزي الذي سرق أمه من قبل[2]. هكذا أصبح موت امرأة جميلة هاجسًا ملحًّا يعالجه في أكثر أعماله، كقصائده: (الغراب)، و(أنابيل لي)، و(أولالوم)، وكقصصه: (ليجيا)، و(بيرنيس)، و(سقوط منزل أشر).

قصيدة (الغراب) واحدة من أشهر القصائد الإنجليزية. تمتاز بجَرسِها

---

(1) نشرت بتاريخ 15 أكتوبر 2016.

(2) أبدع بو في وصفه ما شاء في قصته البديعة: قناع الموت الأحمر.

الرنّان، وبأجوائها الدراميّة اللافتة، وتعالج الثيمة التي تحدّثنا عنها آنفًا. تصوّر القصيدة طالبَ علمٍ اعتزل في غرفة درسِه، وعكف على أسفارِه يقرأها ويحاول أن يستمدَّ منها عزاءً ينسيه فاجعة موت زوجته (لينور). يتناهى إلى سمعه صوتٌ يختلط بالرعد الذي في الخارج، وعندما يدفع الباب كي يتحرّى مصدره لا يجد شيئًا فيعزوه إلى العاصفة، لكنّ الصوتَ يتكرر، مما يحدوه إلى فتح النافذة، عندها يدلف غرابٌ بالغ السواد ويحطّ على تمثال (بالاس أثينا) إلهة العلم، مما يثير دهشة الطالب ويدفعه للجلوس تحت الباب كي يتأمل الغراب ويحادثه. يسأله عن اسمه فينعق بصوت يتكرر ويصلح جوابًا على كل أسئلة القصيدة: نيفرمور Nevermore[1]. يُصاب طالب العلم بالحنق من هذا الجواب الأشبه بالوعظ، وتأخذه خيالاته بعيدًا فيتذكّر أنّ الكرسي الذي يجلس عليه هو كرسي زوجته لينور. يسأل الغراب -رغم علمه بالإجابة مسبقًا- إن كان سيتمكن من نسيانها فينعق: ليس بعد الآن. يسأله إن كان سيلقاها في الجنّة فينعق أيضًا: ليس بعد الآن، عندها ينهر الغراب، ويطلب منه أن يرحل ويتركه، لكنّ الغراب يبقى جاثمًا لا يتزحزح عن موضعه فوق التمثال.

في مقاله (فلسفة التأليف) يشرح بو أنّ الغراب يرمز للذكرى الباكية التي لا تنتهي، ويكون جثومه فوق تمثال إلهة العلم جثومًا للذكرى وسط العقل، ورغم أنّ شاعرنا لا يبغض شيئًا بغضه الرمزية في الأدب، إلا أنّك لا تملك إلا أن تصفّق لهذا الرمز البديع للذكرى الجاثمة فوق العقل لا تغادره أبدًا.

صاغ بو كل ذلك في بنية موسيقيّة رشيقة، حيث تتكون كل ستانزا من ستة أسطر، ويتكون السطر من مصراعين يتناظران كدرفتي نافذة، وكلماتٍ مقفّاة يراوح فيها النغم بين اسم الفقيدة لينور، وجواب الغراب: نيفرمور. ولأنّ الجواب الأخير يستحيل أن يُترجم إلى كلمة عربية واحدة مكافئة، أصبحت ترجمة الغراب إلى العربية شبه مستحيلة، وهو أمر حاوله أدباء كبار

(1) بمعنى: ليس بعد الآن.

بوزن يوسف خال، وكميل قيصر داغر، فلم يغنوا شيئًا. قمت بترجمة القصيدة قبل خمس سنوات، وأعدت تنقيحها مؤخرًا، حرصت أن أنقل نفس المبنى الموسيقي للقصيدة الإنجليزية إلى العربية، وأزعم أني وُفِقت فوق ما كنت أصبو إليه. إليكم القصيدة..

الغراب

حدثَ مرةً ذاتَ ليلةٍ مُرعِبة، بينما أتأمّلُ مُتعبًا مُرهَقا،
أكوامَ مُجلّدتٍ جذّابةٍ مُدهشةٍ من سحرٍ ماضٍ منسي،
أثناءَ ارتخائي تعبًا ونومًا، فجأةً سمعتُ على البابِ طرقًا
كأنَّ أحدّهم يقرعُ قرعًا، قرعًا فوقَ بابِ الحُجرة،
«ها هناكَ زائرٌ» تمتمتُ لنفسي، «يقرعُ فوقَ بابِ الحُجرة!
هذا ما هناك، ولا شيءَ غيرُه».

آهِ بوضوحٍ أستطيعُ أن أذكر، أنّه قد كانَ ديسمبرَ المظلم،
وأنّ كلَّ جمرةٍ ميتةٍ ترحل، تاركةً شبحًا وسطَ الحُجرة،
انتظرتُ بلهفةٍ وصولَ الغد، تمنّيتُ عبثًا أنّي وجدت،
في كومةِ كُتُبي عزاءً للفقد، للفقدِ الناجمِ عن لينور،
لأجلِها البتولِ النادرةِ المتألّقة، تلك المدعوّة بالجنّة لينور،
ثم ما من اسم، وما من نور.

وَأنَّ كلَّ ستارةٍ أرجوانيةٍ كئيبة، بحفيفِها الحريري وأصواتِها المُريبة،
أثارتني -ملأتني- بمخاوفَ فظيعةٍ وإحساسٍ لم يسبقْ أن جرّبتُ مثلَه،
لذا الآن، كي أضبطَ نبضَ قلبي، وقفتُ مُردّدًا بيني وبين نفسي:

«هنالك زائرٌ يفكّر جديًا، بالدخولِ عبرَ بابِ الحُجرة،
زائرٌ متأخّرٌ يفكّرُ جديًا، بالدخولِ عبرَ بابِ الحُجرة،
هذا ما هناك، ولا شيء غيرُه».

حالًا تشجّعت روحيَ أكثر، لم تتردد بعدَها أطول،
«سيدي» قلتُ، «أو سيّدتي، هلّا استمحتما سائلًا عُذرَه؟
أنا في الحقيقةِ كنتُ غافيًا، وأنتَ بتلطفٍ أتيتَ طارقًا،
بمنتهى الهدوءِ أتيتَ قارعًا، قارعًا فوقَ بابِ الحُجرة،
لدرجةِ أنّي بالكادِ سمعتُك» وها هنا دفعتُ ببابِ الحُجرة،
فإذا بالظلامِ، ولا شيءَ غيرُه.

حدّقتُ وسطَ الظلام عميقًا، ارتجفتُ فَرَقًا، وقفتُ طويلًا،
متشككًا، حالمًا حُلُمًا لم يسبقْ لفانٍ أن تجرّأَ أن يحلُمَ مثلَه،
لكنّ الصمتَ بقيَ ساريًا، وحتّى الظلام لم يحرّكْ ساكنًا،
والكلمةُ الوحيدةُ التي انبعثت كانت كلمتي المهموسةَ: «لينور!»
هذا ما همستُ فتمتمَ الصدى، مُرجعًا نحوي كلمةَ «لينور!»
هذا فقط، ولا شيءَ يقول.

استدرتُ قافلًا نحوَ الحُجرة، والروحُ تتلظى داخلي شعلة،
سرعانَ ما سمعتُ مرةً أخرى، قرعًا يتصاعدُ أعنفَ أعلى،
«مؤكدٌ» قلتُ: «مؤكدٌ ما أسمع، شيءٌ يتأبّط نافذةَ المخدع،
دعني إذن أتحرّى الأمرَ، وأكشف سرَّ هذا الغموض،
هيّا يا قلبُ تشجّع لحظة، وقم باكتشاف هذا الغموض،
إنّها الرياح؛ صبًا ودبور!»

وعندما أهويتُ تجاه الشُرفة، شعرتُ برعشةٍ وريشةٍ ورَجفَة،
ليدلفَ غرابٌ بالغُ الهيبةِ من الأيامِ الغابرةِ الماضية،
لم يتكلّف حتّى انحناءة، لم يتوقّف دقيقةً راحة،
وإنّما بسحنةِ سيّدٍ أو سيّدة، حلّق واعتلى بابَ الحُجرة،
حلّق واعتلى تمثال بالاس، مباشرةً فوقَ بابِ الحُجرة،
جثمَ، وجلس، ولا شيءَ غيره.

عندها اغتصبَ الطيرُ الأبنوسي، ابتسامةً مني رغمَ عبوسي،
بفعل الاحتشامِ الحزين الصارم الذي اصطنعه فوقَ ملامِحه،
«رغمَ أنّ عُرفَكَ مجزوزٌ حليق» قلتُ «غير أنّكَ لستَ برعديد،
أيّها الغرابُ المتجهّمُ العتيق، تأتي مُتسكِعًا من شاطئِ الظلام،
أخبرني - حدّثني - ما اسمُك الجليل، ما اسمُكَ المحفور فوقَ شاطئِ الظلام؟»
رددَ الغرابُ: «ليسَ بعد الآن».

كم تعجّبتُ من الطائرِ الأطلس، حين يسمعني وعظه الأخرق،
رغمَ أنّ ردَّه ليس ذا معنى ليس ذا صلةٍ بالموضوع،
فالحقَّ لا يسَعُنا إلا أن نوافق، أنّه لم يحصل لبشريٍ سابق،
أن حظيَ بتشريفِ طائرٍ كهذا، يحطُّ فوقَ بابِ الحُجرة،
طائرٍ أو حيوانٍ يحطُّ مباشرةً، فوق التمثالِ بأعلى الحُجرة،
باسمِ مثلِ اسمِ: «ليسَ بعد الآن».

لكنّ الغرابَ الجالسَ وحيدًا، لم يُردِدْ فوقَ التمثالِ حديثًا،
سوى تلك العبارةِ وكأنَّ كلَّ روحِهِ، قد رُكِّزَت وانسكبتْ في تلكمُ العبارة،
لم يستكملْ بعدَها حديثَه، لم يرتجفْ أو يحرّكْ ريشة،
إلى أن همستُ بصوتٍ بالكادِ يُسمع: «كلُّ أصدقائي تركوني قبل ذلك،

غدًا سوف يرحلُ بعيدًا ويتركني، كما تركتني آمالي قبل ذلك»
نعقَ الغرابُ: «ليسَ بعد الآن».

أجفلني ذلك الصوتُ المفاجئ، عندما بعثر الهدوءَ السائد،
«لا ريبَ» قلتُ، «أنّ ما نطقهُ هو ما يحفظهُ وما يدريه،
لقنهُ من مالكٍ تعيسٍ سابق، ضربتهُ الفاقةُ ودهمتهُ المصائب،
تتابعتْ سريعًا وتتابعت أسرع، إلى أن أصبحتْ جميعُ أغانيه،
إلى أن أصبحتْ كلُّ أناشيدِ أملِه، لا تحوي سوى شجنٍ واحدٍ تُمليه،
شجنِ «ليسَ بعدَ الآن».

أما الغرابُ فاسترسل في خِداعِه، يغتصبُ من جوفي الحزينِ ابتسامة،
هرعتُ كي أسحبَ مَقعدًا مبطنًا وأدرتهُ نحوَ طيرٍ وتمثالٍ وباب،
وبعدَها، غرقتُ وسط المخمل، وبدأتُ أحللُ وأربطُ وأجعل،
خيالًا فوقَ خيالٍ مفكرًا في هذا الطائر المخاتلِ الغريبِ الأقدم،
ما الذي يقصدهُ هذا المتجهم، الأخرقُ، النحيفُ، القديمُ، الأشأم،
عندما نعقَ: «ليسَ بعدَ الآن».

هذا ما جلستُ مستغرقًا بحدسِه، دون أن أنبسَ بنبأةٍ أو همسة،
بينما الطائر تكاد نظراته الحارّة أن تنهشَ في حنايا صدري،
هذا وأكثر ما كنتُ أتكهنه، بينما رأسي بالكادِ أُسنِدُه،
فوق الكرسيّ البنفسجيِّ ومخملِه، الذي انعكسَ فوقه النور،
لكن بحقِّ اللهِ لمن هذا الكرسيّ الذي ينعكسُ فوقَه النور،
هي لن تمسَه - ليس بعد اليوم!

توهّمت بعدها الهواءَ تكثّف، أنّه مبخّرٌ بعطرٍ ليس يُكشَف،

هبّ من ملاكٍ خطواتُها تراقصت، فوق سجادِ الغرفةِ المظفور،
«يا بائس» صرختُ، «إلهك اختارك، -بحقّ الملائكة- هو من أعارك،
عونًا -عونًا- ونسيانًا من كلّ أذى يخصّ لينور،
اكرعْ -آهٍ- اكرعْ شَربةَ النسيانِ هذه، وانسَ تلك الراحلةِ، انسَ لينور»
ردد الغرابُ: «ليسَ بعدَ اليوم!».

«أيّها الرسول، يا قطعةَ الشرور، طيرًا أو شيطانًا، معَ ذلكَ رسول!
سواء جئتَ مُغويًا أو أنّ العاصفةَ رمتكَ فوقَ الساحلِ المهجور،
رغم أنّ قلبك ليس بهيّاب، وهذه الصحراء بعيدة الهضاب،
ومسكني المهجورِ مليء بالعذاب، أخبرني أطلعني أتوسّلُ إليك،
هل هناكَ - هل هناكَ- بلسمٌ في جلعاد؟ قل لي- قل لي- أتوسّلُ إليك»،
ردد الغرابُ: «ليس بعدَ اليوم».

«أيّها الرسول، يا قطعةَ الشرور، طيرًا أو شيطانًا، مع ذلك رسول!
بحقِّ السماء المطوية فوقَنا، بحقّ إلهنا على مرِّ العصور،
أخبرْ روحي المثقلةَ بالأسى، لو أنّها في الجنّة البعيدةِ المدى،
تعانقُ العذراءَ مقدّسةَ الخُطى، تلك المدعوّة بالجنّة لينور،
تعانقُ العذراءَ النادرةَ البها، تلك المدعوّة بالجنّة لينور؟»
ردد الغرابُ: «ليس بعد اليوم».

«لتكن كلمتك هذه علامةَ افتراقِنا، يا طيرُ أو عدو!» صرختُ غاضبا،
«لتعد من حيثُ أتيت، لتعد نحوَ العاصفة، أو إلى أسفلِ شواطئ الظلام،
لا تترك ثمّة ريشة سوداءَ رمزًا، على كذبٍ نمقتهُ تخرّصًا وجهلًا،
واترك لي وحدتي لا تمسّها عَرَضًا، وغادرِ التمثالَ من أعلى الباب،
انتزع منقارَكَ المغروزَ وسطَ قلبي، وغادرْ بجُرمك عبرَ الباب»

رددَ الغرابُ: «ليس بعد الآن».

لم يتحرّك الغرابُ أو يرفرف، بل ما زالَ يجلس، بل ما زال يجلس،
مباشرة فوق التمثالِ الشاحبِ لبالاس أثينا فوق الغرفة،
أما عيناهُ اللتان تحلُمان، فلقد كانتا عيني شيطان،
ونور القنديل استمرّ باللمعان، ملقيًا بظلِّه فوق الغرفة،
بينما روحي الغارقةُ في الظلال، تلك الطافية فوق الغرفة،
فلن ينتشلَها أحدٌ الآن.

غراب تيد هيوز[1]

هناك قصيدة لتيد هيوز بعنوان (سقوط الغراب) تحكي عن غرابٍ أبيض هاجم الشمس ثم رجع من هجومه أسود محترقًا. عندما أنظر إلى صور تيد هيوز قبل انتحار سيلفيا بلاث وبعده، وكيف شاب صدغاه، وتشعّث حاجباه، ونتأت ملامحه، أخال أنه ذلك الغراب.

عندما بدأ هيوز كتابة مجموعته (غراب Crow) كان قد مضى على انتحار سيلفيا ثلاث سنوات. حادثةٌ فاجعة، بدأت باكتشاف خيانته وطرده من مسكنهما في (كورت جرين)، ثم انتقال سيلفيا بأبنائهما إلى شقّةٍ استأجرتها في لندن في واحد من أكثر شتاءات لندن تجهمًا وثلجًا، إلى أن انتحرت باستنشاق غاز الفرن. أُصيب هيوز بالحبسة بعدها، بقي عاجزًا عن كتابة الشعر إلى أن أهداه صديقه ليونارد باسكين عددًا من الاستكتشات لغربان في أوضاع وزوايا مختلفة. طلب منه كتابة قصائد ترافقها. حاول هيوز مقاربة الفكرة. استخدم ولعه بالميثولوجيا، فصنع للغراب أسطورة خلق وسقوط وأرومة. فجأة تدفّق كل ما كان داخله من حزن وذنب وغضب ومكابرة وانعدام إيمان، ليجد متنفّسًا له في هذه القصائد. شرع يكتب بغزارة، إلى أن فُجِع بانتحار أسيا ويفل -عشيقته التي خان سيلفيا معها- وكيف قضت باستنشاق غاز الفرن، تمامًا كما فعلت سيلفيا، غير أنَّ سيلفيا حمت طفليها، بينما أخذت أسيا ابنتهما شورا معها.

نعم، كان هيوز وغدًا بمعنى الكلمة، إلا أنَّ ذلك لا يعني اطّراح شعره، فَنحن لا نطّرح ديوان المتنبي بحجة تعصبه ضد السود، ولا نقاطع مسرحيات

---

(1) كُتبت بتاريخ 18 أغسطس 2019.

شكسبير انتصارًا لزوجته آن هاثاواي. الأدب لا يُقرأ هكذا، إنما يُستمتع به ويُفاد من جيّده، دون أن يمنعنا الإعجاب من تسمية الأشياء بأسمائها. أكثر ما يعجبني حين أقرأ هيوز ملاحظة كيف تغيّر أسلوبه تبعًا لصدمات حياته المتتالية. بدأ بشعر الطبيعة أول شبابه حين كتب روائعه (الثعلب الفكرة Thoght fox) و(الصقر جاثمًا Hawk Roosting)، ثم جنح إلى الرمزية واستخدام الأسطورة فكتب (غراب Crow) آخر الستينيات وأول السبعينيات، إلى أن انتهى إلى الشعر الذاتي في التسعينيات، ليكتب -بعد تردد استمرَّ خمسًا وثلاثين سنة- عن زوجته سيلفيا بلاث وذكرياته معها في ديوانه الرائع (رسائل عيد الميلاد Birthday Letters)، حيث تتراصف الكلمات برشاقة لتنساب موسيقى حزينة وبطيئة وبسيطة وآسرة، وكأنها خرير جدول.

ماذا عن الغراب؟ ماذا يمثّل تحديدًا؟ قال هيوز في إحدى مقابلاته إنّه عبارة عمّا يتبقى من الكائن بعد نزع عظامه وجلده؛ إنه الأحشاء والأعضاء والعواطف والصراخ والدم. قال في مقابلة أخرى إنه كابوسٌ إلهي، لكن حذار من أخذه بجديّة، فهو مغرم باختلاق القصص والتفاسير ويغيّرها كيفما اتفق. صنع هيوز في قصيدته (أرومة) نسبًا للغراب يبدأ بالصرخة ويمرُّ بالعدم، وفي قصيدته (الباب) جعله يدلف من بؤبؤ العين حتى لتخاله نظرةً أو موقفًا تجاه العالم، وفي قصيدته (مساءلة على باب الرحم) يتعرض الغراب لاستجواب أثناء ولادته يشبه المساءلة الدينية التعليمية Catechism، فيُسأل: من يملك ساقيك؟ ووجهك؟ وأحشاءك؟ وأجنحتك؟ ولسانك؟ ودمك؟ ليجيب الغراب في كل مرة: الموت. يُسأل ثانية: من أقوى من الأمل؟ ومن الإرادة؟ ومن الحب؟ ومن الحياة؟ فيكرر: الموت. لكن حين يُسأل عن الموت، هل هناك ما هو أقوى منه، يُفاجأنا بإجابته: «أنا، بالطبع!». وهذا بالضبط هو كُنه الغراب؛ إنه محض موقف أو سلوك أوعاطفة عارية تحدّق في العالم، إنه الغراب حين يهبط في مقبرة فيرى عظامًا وحطامًا وجثثًا ثم يزعق ويطير. قد

تصدم الصورة ببهيميتها وأنانيتها وعدم ملاءمتها ما يستوجبه موت الأحباب، لكنها أحيانا الموقف الوحيد الممكن إبّان الفاجعة.

هناك قصيدة بالغة الدلالة بعنوان (غراب يجرّب الميديا Crow tries the Media) يقول فيها إنه يريد أن يغنّي عنها -أي سيلفيا- دون اللجوء إلى كلمات تلتف بأذيالها وتتزيّن بالأصباغ، يريد أن يغني بصفاء لولا أنَّ حنجرته بين إصبعي الإمبراطور، يريد أن يغني لولا أنَّ الدبابة موقوفة في ردهة صوته، ومانهاتن تجثم فوق جفنيه، ولذا، ليس بوسعة الآن -من مسافة السنوات الثلاث- إلا أن يلجأ إلى الغراب ويحتمي وراء الرمز والميثولوجيا والكلمات التي تلتف بأذيالها وتصرخ كالبغايا، إلى أن تمرَّ خمسٌ وثلاثون سنة ويخبره طبيبه أنه مصابٌ بسرطان القولون، عندها فقط غنى بصفاء عن سيلفيا.

ها هنا تسع قصائد من مجموعة (غراب) أضعها بين يدي المقال بعد أن ترجمتها وأنا في لندن. لم أُوفّق في ترجمة شاعر مثلما وُفقت في ترجمة هذه القصائد، ولا أدري هل هي روح هيوز تلبستني وأنا أمشي في نفس الشوارع التي مشى فيها، أم أنه أمرٌ آخر! إليكم القصائد..

سقوط الغراب

قرر الغرابُ -يوم كان أبيضَ- أنَّ الشمسَ بيضاءُ جدًا
أنَّ توهّجها بياضٌ ناصع
قرر أن يهاجمها ويجعلها تابعة.

استجمع قواه، وانطلق بلمعانٍ باهر
استحال مخلبًا وانتفش غضَبًا

صوّب منقاره نحو مركز الشمس، مباشرة.

قهقه إلى أن استحالت ذاتهُ قهقهةً
وهاجم.

الأشجار هرمتْ فجأةً تحت وطأة صرخته
والظلال تفرّقت.

لكنَّ الشمسَ توهّجت
وتوهّجت - إلى أن رجع الغرابُ أسودَ متفحمًا
فتح فمه، لكنَّ ما سقط أسودُ متفحّم.

نظر أعلى وتمتم: «هناك
حيثُ الأبيضُ أسودُ، والأسودُ أبيضُ،
انتصرت».

الغراب يسمع قرعًا على الباب

نظر الغراب إلى العالم، مُكدّسًا وجبليًا
نظر إلى السماواتِ، مكبوبةً ككومةِ نفاياتٍ
مفرّقةً وراء كلِّ حدّ.
نظر أسفل قدميه إلى التيار الصغير
وهو يأزّ كمحرّكٍ مساعد
مرتبطًا بالمحرّك الأكبر.

تخيّلَ كاملَ هندستِهِ
كيف يُجمعُ، ويُصان، وتُصلَحَ أجزاؤه
فأحسَّ بالعجز.

اقتلع العُشبَ وتطلّع في رؤوسه المدببة
منتظرًا أولى التعليمات.
درس حصاةً انتشلها من النهر.
عثر على خُلدٍ نافقٍ فانهمك يخلعُ أجزاءه
حدّق في مِزَقِ لحمه، فأحسَّ بالعجز.
مشى، ومشى
تاركًا الفضاءاتِ المُرصّعة بالنجوم
تنفخُ في أذنيه.

رغم ذلك كله كانت هناك نبوءةٌ تكشّر داخله:
سأقيسهُ جميعًا، وأملكهُ جميعًا
وسأكون داخله
كما أكون داخل ضحكتي
لن أنظر من الخارج عبر حائط
المقلة الباردة وكأنني في حَجْرٍ صحيّ
بل من زنزانةٍ دموية دُفنت في الظلمة -

هذه النبؤة كانت داخله،
كزنبركٍ فولاذي ينهش أليافه بطيئًا.

الباب

في الخارج وتحت الشمس، ينتصبُ جسدٌ.
نتوءٌ انبثق من العالـمِ الصلد.

إنّه جزءٌ من جدار العالـم الأرضي.
حيث تندسُّ الأعضاء التناسليةُ
والسُّرّة المجذومةُ
وغيرُ ذلك من نباتات الأرضِ
بين صدوعه.
ومثلها كائنات الأرض: كالفمِ مثلًا.
كلها تتجذرُ في الأرضِ، تأكلُ أرضًا، أرضيّة،
لتزيد الجدارَ سماكةً.

لكن هناك في صلبِ الجدارِ
بابٌ أسودُ:
بؤبؤُ عينٍ.

ومن الباب دلف الغراب.

محلّقًا من شمسٍ إلى شمس،
إلى أن عثر على عشِّه.

أرومة

في البداية كانت الصرخة
الصرخة أنجبت دمًا
والدمُ أنجب عينًا
والعينُ أنجبت خوفًا
والخوفُ أنجب جناحًا
والجناحُ أنجب عظمًا
والعظمُ أنجب جرانيتًا
والجرانيت أنجب بنفسجًا
والبنفسج أنجب جيتارًا
والجيتار أنجب عَرَقًا
والعَرَقُ أنجب آدمَ
وآدمُ أنجب مريمَ
ومريمُ أنجبت إلهًا
والإله أنجب عدمًا
والعدمُ أنجب أبدًا
أبدًا أبدًا أبدًا

والأبدُ أنجب غرابًا

يزعقُ في طلب الدم
واليرقاتِ
والقِشر

مرفقان عاريان
وسط نتانةِ الوكر.

أسطورتان

1

أسودُ لون العينين
أسودُ لونُ اللسان
أسودُ قلبُه
كبدُه، والرئتان
حين استنشقتا ولم يدخلهما ضوء
أسودُ دمُه يتدفّقُ مدويًا عبر النفق الجهوريّ
أسودُ صباغُ الأحشاءِ بعد أن حُشِرت فوق بعضها في قعر الفُرن
والعضلاتُ السوداء
تنقبضُ لعلّها تظهرُ في النور
أسودُ لون الأعصاب، ودماغهُ
وتابوتُ رؤاه
أسودُ لون روحِه، وتلك الصرخةُ المتقطّعةُ
حين أخفقت
-وهي تتصاعدُ-
كي تتهجأ شمسًا.

2

أسودُ رأس القندسِ حين يرتفعُ مبللًا فوق التيّار.
أسودُ لون الصخرةِ، وهي تصارع الزَبَد.
أسودُ لون الحقدِ، حين يضطجعُ متأملًا فوق فرثِ الدم.
أسودُ كوكبُ الأرضِ، وهو يغرقُ
ويتكوّرُ
بيضةً من سواد.
حيث تتناوب الشمس والقمر طقسيهما

كي يفقسَ غرابٌ، قوسُ قزحٍ أسودُ
ينحني كالفراغِ
فوق الفراغِ
ويحلّق.

غرور الغراب

رأى الغرابُ -وهو يتفحّصُ بعنايةٍ- مرآته الشريرة
غشاوةً من حضاراتٍ وأبراجًا وحدائقَ
ومعاركَ، ثم مسح الزجاجَ

فَإذا بناطحات سحابٍ ومدنٍ متشابكةٍ
تتكثّفُ فوق الزجاج رويدًا، ثم مسحه

فإذا بمساحاتٍ من مستنقعاتٍ وسِّرخسٍ بريّ
وعنكبوبٍ يتنزلُّ، ثم مسح الزجاجَ، وأمعن النظرَ

علّهُ يظفر بتلك السحنةِ الهازئة

لكن عبثًا حاول، كان تنفسُّهُ ثقيلًا
وحارًا، والمكانُ زمهريرًا

وعندها ظهرت راقصات الباليه
والخلجانُ الملتهبة والحدائق المعلّقة كان أمرًا فظيعًا.

مساءلة على باب الرحم

من يملك هذه السيقان الضئيلة؟ الموت. •
من يملك هذه السحنة المتفحّمة الشائهة؟ الموت.
من يملك هاتين الرئتين التالفتين؟ الموت.
من يملك هذه السُترة المحشوّة بالعضلات؟ الموت.
من يملك هذه الأحشاء العصيّة على الوصف؟ الموت.
من يملك هذا الدماغ الرخو؟ الموت.
كلّ هذه الدماء الطافحة؟ الموت.
هذه العيون النكِرة؟ الموت.
هذا اللسان الحقير؟ الموت.
هذه اليقظة المتقطّعة؟ الموت.

أُعطِيت، سُرِقت، أم حُجِزت في انتظار المحكمة؟
حُجِزت.

من يملك كلَّ هذه الأرض الصخرية السَبِخة؟ الموت.
من يملك كل هذا الفضاء؟ الموت.

مَن أقوى من الأمل؟ الموت.
مَن أقوى من الإرادة؟ الموت.
مِنَ الحب؟ الموت.
مِنَ الحياة؟ الموت.

لكن قل لي: مَن أقوى من الموت؟
أنا بالطبع.

أيّها الغراب
جُزْ.

تلك اللحظة

عندما تُرفعُ فُوّهةَ المسدس
وهي ترشح دخانًا أزرقَ
كسيجارةٍ التُقِطتْ من مِنفضَة

والوجهُ المتبقي في العالم

يرتمي مكسورًا
فوق كفّين مرتخيتين،
ذلك لأنّهما تأخّرتا

وتُغلق الأشجارُ إلى الأبد
وتُغلق الشوارع إلى الأبد

ويُلقى الجسد
فوق حصباءِ العالم المنبوذ
بين الأغراضِ والعاديات
مرتعدًا
منكشفًا.. إلى الأبد

عندها
يخرجُ الغرابُ للأكل.

الغراب يترجّل

رأى الغرابُ الجبالَ مكوّمةً، والبخارَ يتصاعدُ صباحًا
رأى البحرَ
أسودَ الفِقارِ، يكادُ يبتلعُ الأرضَ في أحشائه.
رأى النجومَ، تتآكلُ في الظلمةِ، ناثرةً أبواغها
فِطرًا سامًا في غابة اللاشيء.

وارتعدت فرائصهُ لهول الخَلق.

وفي خضمٍّ هلوسات رُعبهِ
رأى حذاءً بلا وطاء، أبلاه المطرُ
ملقًى على أرضٍ قفر.
رأى برميل نفاياتٍ، أكل الصدأُ قعرَهُ،
واتخذته الريحُ ملهًى بين البِرك.

رأى معطفًا، في الخزانةِ المظلمةِ،
في الغرفةِ الصامتةِ، في المنزلِ الصامت.
رأى وجهًا، يدخّن سيجارةً،
بين غسق النافذة وحطبِ الموقد.

وبقرب الوجهِ، يدٌ هامدة.
وبقرب اليدِ كأس.

أغلق الغراب عينيه. فتحهما. لم يختفِ شيء.

حدّق مليًا
في الدليل.

لم يفته شيء.
(لم يهرب شيء).

مفاجآت الطريق[1]

قرأت قبل سنتين الجزء الأول من (دون كيخوته) لثيربانتس، فأحدث شرخًا عميقًا في قلبي لم يلتئم إلى الآن، وبكيت لكيخوته أكثر من ضحكي عليه، لكن قبل أن أبيّن أسبابي، أحب أن ألفت الانتباه إلى ظاهرة غريبة: كثير من الأعمال المكتوبة لحظة انبثاق نوع أدبي جديد تكون في غاية الحداثة وتبقى كذلك مقارنة بالأعمال المتأخرة عنها، حتى وإن أخضعناها لمعاييرنا الحالية، وتفسير ذلك أنها وُلدت حرةً على غير مثال سابق، قبل أن تُوضع قوانين وشروط تأطرها وتحصرها ضمن ذلك النوع. انظر مثلا إلى المعلّقات، أليس في تأرجح وعي الشاعر بين الطلل والناقة والليل والذكريات شيئًا مما حاول مارسيل بروست فعله؟ وانظر إلى (دون كيخوته)، كُتبت عام 1605 للميلاد، ويعتبرها النقاد أول رواية غربية بالمفهوم الحديث. قارنها بروايات تولستوي ودوستويفسكي، أيّها أكثر حداثة بالمعنى الفنيّ لا الزمني؟ سيخرج كيخوته منتصرًا دون شك.

جزء من حداثة (دون كيخوته) يعود إلى لغتها المبتهجة الناصعة، الخالية من التكلّف والزخرف، لكن الجزء الأكبر يعتمد على طواعيتها الهائلة أمام التأويل. دون كيخوته -في نظري- رواية تمرّدت على مبتغى مؤلفها، ابتكر لها ثيربانتس حبكةً بسيطة للغاية: بطل يقوده إدمانه قراءة الكتب والرومانسيات إلى أن يخلط بين الخيال والحقيقة، لكن التنويعات اللانهائية الناجمة عن هذا التكنيك أعطت للرواية غناها، وفتحت أبوابًا لم يفطن لها المؤلف ولم يحسب حسابها. نعم، أؤمن بأنّ حداثة كيخوته لم تكن نتيجة براعة واستشراف ثيربانتس فقط، إنّما لأنّه وقع -صدفةً- على تكنيك حمله إلى نهاية تنويعاته، وإذا أردت دليلًا على ذلك، افحص القصص البينية المُدرجة عنوةً في السياق

---

(1) كُتبت بتاريخ 4 أبريل 2017.

(كقصة كاردينو، وقصة الأسير، إلخ) ستجدها ضعيفةً فنيًا، قديمةً في الروح، ليس لها نضارة باقي الرواية، مما يدلّ أنّ ثيربانتس مدين بالكثير لهذا التكنيك الذي ما إن وقع عليه حتى أخضع نفسه بالكامل لمنطقِه ومفاجآته.

لم تتمرد دون كيخوته على مؤلفها في التكنيك فقط، وإنما تمردت في الموضوع والحجم أيضًا. هناك دراسات تقترح أن ثيربانتس أراد لقصته أن تنتهي بعد مغامرات فارسه الثلاث الأُولى: مغامرة التعميد، ومغامرة الصبي المجلود، ومغامرة تجار الحرير، والأخيرة كاد أن يهلك فيها فارسنا بعد أن طالب جماعة التجّار الاعتراف بجمال معشوقته دولثينيا، رافضًا أن يريهم البورتريه الخاص بها، فأيّ فضلٍ للإيمان بعد المشاهدة؟ هذه أول ثيمة إيمانية في الرواية، وأظنها نقطة تحوّل لدى ثيربانتس.

ينسى كثيرون أن كيخوته كان واعيًا بنفسه، مدركًا هويّته، فعندما جبهه أحدهم باسمه الحقيقي: أنت سينيور كويخاندا! أجابه: أعرفُ من أنا، وأنّ بإمكاني ألّا أصبح من ذكرت فقط، وإنما نبلاء فرنسا الإثني عشر مجتمعين! المسألة إذن مسألة إيمان وإرادة، كما في شيطان ميلتون. إنّ أفضل قراءة لدون كيخوته هي تلك التي ترتكز على طواعية جنونه، وأنّ هناك نوعًا من الإرادة في إسلامه نفسَه لهكذا لعبة، مع قدرة شبه كاملة على نسيان أنّها لعبة. هناك فصل مفصلي يكشف عقيدة كيخوته المثالية (الفصل الحادي عشر) حين يمسك فارسُنا جوزة بلوطٍ ويشرعُ يتغنى بما يدعوه «عصرًا ذهبيًا». هذا الفصل هو الاستراحة الأولى التي يمر بها كيخوته وقارئه دون أن يتعرّضا لأذى جسدي أو معنوي، لذا حُقّ لهما أن يشكرا ثيربانتس على هذه الفسحة غير المتوقعة. دون كيخوته غير راضٍ عن عصره الحالي، بل هو يدعوه عصرًا حديديًا، ذلك لأنّ عاديته جعلت من الصعب ممايزة الخير والشر كما في العصر القديم، لذا يحاول كيخوته عبر التخييل وتكييف الإبصار إعادة بناء الواقع وجعله أكثر تمايزًا، هكذا تتحول مغامرته نفسها إلى عصر ذهبي. إنّه حين يرفض العصر

الحديدي يجد أمامه خيارين: إما أن يعيد العصر الذهبي بقوة ساعده، أو يعيده بالتخييل وتكييف الإبصار، وهو ما يتصدى له كيخوته باقتدار. ها هنا حركة ثنائية لإعمال الإرادة ثم تعليقها، في الأول تحتاج أن تعطّل وعيك طواعية، ثم تنخرط تلقائيًا في اللعبة، وسيزيد إيمانك أثناء الرحلة، ورغم أنّ كيخوته اختار لعبة التخييل والإيمان، إلا أنّه لا يستطيع أن يدخلها وحيدًا، يحتاج إلى سانشو كي يقنع نفسه حين يعطي بناتِ أفكاره صوتًا. وهكذا يتردد في كل مغامرة حوار متكرر يشير فيه سانشو إلى أنّ العمالقة -مثلًا- ما هم سوى طواحين أو براميل نبيذ، فيرد كيخوته: أيها المجنون، ألا ترى؟ إنّها رحلة روحيّة لتعليم سانشو كيف يتكلف الحركة الثنائية لإعمال الإرادة ثم تعليقها، يحتاج فيها التابع سيّدَه، والسيّدُ تابعَه.

يصادف كيخوته شخصياتٍ كثيرةً تلاحظ جنونه، وتريد مباشرة أن تنخرط في اللعبة دون تصديقها، كدوروتيا التي تقمّصت شخصية الأميرة ميكوميكونا بتلذذ لا يناسب ما مرّت به من متاعبَ ليس أقلّها الاغتصاب! ومثلها لوسيندا، وفيرناندو، وكاردينو، ورغم أن هؤلاء ينتهون نهايةً يُفترض أن تكون سعيدة -حيث يلتقون بأحبائهم- إلا أنّ جوًا من الكآبة يبقى يخيّم فوقهم، بعكس دون كيخوته وسانشو، ذلك لأن مبتغى الشخصيات السابقة ماديّ قريب، أما كيخوته فمبتغاه مثاليّ، عصيّ التحقق، مما يجعل لعبة إيمانه لانهائية، وسعادته أبديّة.

أما أكثر إثنين يريدان الانخراط باللعبة فهما حلاق القرية وكاهنها. أعجب كيف لم يفطن النقاد إلى الدور الخطير الذي يلعبه هذان الإثنان في الرواية! نقابل ماستر نيكولاس الحلاق وصاحب النيافة الكاهن أول الكتاب، فنراهما يناقشان سينيور كويخاند (كيخوته) أيّ الفوارس أشجع: أماديس دي جاولا أم أورلاندو فوريوسو؟ أليست هذه الكتب المشؤومة التي أفسدت عقل كيخوته؟ ثم نقابلهما ثانية في محكمة تفتيش عقداها لمحاكمة الكتب وحرقها -وهو بلا شك من أمتع فصول الرواية- فنعجب لحماسهما ومتعتهما وهما ينخرطان في تقمص الدور.

نقابلهما ثالثة في مغامرة السييرا مورينا (الجبال السوداء) فندرك أنهما -رغم رغبتهما العارمة بالمشاركة في اللعبة- لا يستطيعان نسيان موقعهما الإجتماعي، ولا أنّها لعبة. فمثلا عندما يقترح الكاهن خطةً تقتضي أن يتنكر في زي عذراء لإرجاع كيخوته، سرعان ما يتحرّج ويخلع زيّه خوف أن يدنّس منصبه الكنسيّ.

لم أملك وأنا أقرأ المشاهد السابقة إلا أن ألمح رغبةً حارّة بالمشاركة مع عجزٍ تام عن الإيمان، وكما يحدث -عادةً- حين تأخذني خيالاتي بعيدًا تخيّلت مشهدًا مفاده أنّه بعد موت السينيور كويخانا ماركيز مانتوا يُقبض على الحلاق والكاهن، ويكون ذلك مشوبًا ببعض العنف. يُتهم الإثنان بتسميم عقل السينيور كويخانا، ويُعثر في حيازتهما على بعض كتب الفروسية الناجية من المحرقة. يعترف الكاهن أثناء التحقيق أنّه لم يحسد السينيور كيخوته قطّ، فهو فوقه جنونًا وقدرةً على الإيمان، لكن سانشو بانزا -هنا يرفع يديه محتجًا- كيف تأتّى لراعي الخنازير ذاك، ذلك الفقير الجاهل السوقي الأحمق أن ينخرط في لعبة سيّده بهذا التسليم والاستغراق والإيمان والثقة؟ هكذا تخيّلت المشهد، ولم يكذب ظني، فلقد أنهى ثيربانتس الجزء الأول من (دون كيخوته) بطريقة وحشيّة كشف فيها الحلاق والكاهن -بدون شعور- عن خبث طويتهما. كيف يُفسر إذن تصرفهما تجاه صديقهما كيخوته حين سجناه في قفص للحيوانات، واكتفيا بالفُرجة ضاحِكَين حين أبرحه راعي البغال ضربًا؟ ثم أدخلاه القرية بطريقة كرنفاليّة في وضحِ النهار يوم الأحد كي يراه الجميع داخل القفص. قارن ذلك بالراعي الذي عاد بكيخوته ليلًا أول الرواية كي لا يراه أحد.

أنهيت الجزء الأول من كيخوته ما بين عبرةٍ وغصّة، وأزحت الكتاب لا أقوى أن أقرأ أكثر. كان في نيّة ثيربانتس أن ينهي روايته هكذا، لولا أنّ جزءًا ثانيًا مزيّفًا انتشر في حياة ثيربانتس وتحت أنفه، وهكذا عزم على كتابة تتمة يقتل فيها بطله كي يَقطع الطريق أمام المُنتحلِين والسارقين. والآن بعد مرور عامين على تلك القراءة، أظنّ جروح كيخوته برأت، وشرخي اندمل، والوقت حان كي أنطلق مجددًا خلف الدون وسانشو وطريقهما الطويل نحو الأفق الممتد على مرأى البصر.

الحقول الذابلة[1]

مريضٌ وقتَ ترحالي

وأحلامي تتجولُ طافيةً

في الحقول الذابلة

هذا آخر هايكو كتبه ماتسوو باشو، ومنه اقتبس الأديب الياباني ريونوسكيه أكوتاغاوا عنوان قصته الرائعة التي تتخيّل لحظات باشو الأخيرة، لكن قبل الحديث عنها، لا بدّ من كلمتين أو ثلاث تضع باشو في محلّه وتبيّن قواعد فن الهايكو.

باشو ليس شاعرًا وحسب، وإنّما أحد معلمي الإنسانية الكبار، وأنا كفيل لمن يقضي وقتًا يدرس شعرَه بتغيير يجعله أكثر اتزانًا وتناغمًا مع الحياة. إنّ دروس باشو المهمّة ليست موجودةً في محتوى شعره، وإنّما بالطريقة التي يقول بها هذا الشعر، بتكنيكاته التي اخترعها ونقلها إلى تلاميذه من بعده. إنّ تكنيكات مثل سابي (الوحدة في الزمن) ووابي (التقشّف في التعبير) ويوجن (الإغماض) وكارومي (الخفّة) ليست طريقة لقول الهايكو فقط، وإنّما أسلوب حياة، إنّها تعلّمك كيف ترى العالم من جديد، وتضبط حواسك لالتقاط همساتِه وزفراتِه وارتعاشاتِه، تعلّمك كيف تتخفف من ذاتك، فتصف الأشياء كأشياء دون أن تفرض عليها ذاتك أو فهمك. ليس هناك أنسنة للأشياء في الهايكو، ولا دراما ذاتيّة، إنّه يعلّمك كيف ترى الآني في الخالد، والخالد

---

(1) كُتبت بتاريخ 17 يوليو 2017 ميلادية.

في الآني، أن تتصالح مع الحزن والوحدة في الزمن، وأظن أهمّ ما يعلّمك إياه الهدوء والإخلاد.

خير حادثة تصوّر لنا باشو معلمًا قصته مع تلميذه تاكاري كياكو، فلقد قصده الأخير مزهوًا منتفخًا بالهايكو الذي أنشأه:

يعسوبٌ أحمرُ

مَزِّق جناحيه

فُلفُلٌ حاذق!

فما كان من الأستاذ إلا أن قلب الهايكو رأسًا على عقب:

فُلفُلٌ حاذق

امنحهُ جناحين

يعسوبٌ أحمر!

وأخالكَ لا تحتاج كبير مساعدة كي تدرك الفرق، فبحركة رشيقة أشبه بخفة اليد تخلّص باشو من العنف والموت في الهايكو الأصلية، لتتحول إلى شيءٍ يمنحُ الحياةَ بدل أن يخمدَها.

علاقة باشو بالموت وعدم استمرارية الأشياء مفصليّة، ولا تُفهم حياته -ومثلها شعره- إلا بها. جرّب باشو الفقد أول مرة في صباه في إينو، حين فقد رفيق صباه يوشيتادا. كان باشو ينتمي إلى أسرة ساموراي فقيرة، بينما كان يوشيتادا ابن الإقطاعي سيّدهم، ورغم تباين عالميهما، إلا أنّ حب الشعر جمعهما في صداقة حميمة. عندما مات يوشيتادا، فتّ ذلك من عضُدّ باشو، فترك كلّ شيء وسافر إلى إيدو (طوكيو). ستتكرر تجربة الفقد لاحقًا بموت أمه، ويكون لها نفس التأثير.

انخرط باشو في الدوائر الأدبية في إيدو، وبدأ شعره يظهر في المختارات الأدبيّة. طوّر هناك شعر الواكا المتضمن إحدى وثلاثين وحدة صوتيّة (31= 5 ، 7 ، 5 ، 7 ، 7) ليكتفي من ثمّ بسبع عشرة وحدة (17= 5 ، 7 ، 5) أو ما يُعرف بالهوكو، فإذا بصوره تتميّز بالتركيز والخفّة، وتجيء بريئةً من الانفعال والذاتيّة. كلماته تكاد تكون أسماءً دون أفعال، مما يتماشى مع مبدأي وابي وكارومي، فعندما يقول:

فوقَ فرعٍ ذابل

حطَّ غرابٌ أسودُ

الخريفُ والليلُ.

يضطرّك شحّ الأفعال إلى استخدام خيالك لملء ما بين الصور بالحركة، فإذا الليل يهبط كالغراب تمامًا، وإذا الغراب ليلٌ والليلُ غدافٌ أسودُ، وإذا بهبوط الليل لا يجللُ العالم فقط وإنّما قلبَك وروحَك. وعندما يقول:

الخريفُ وأولُ الثلجِ

وما يكفي كي تنثني

أوراقُ النرجسِ الذابلة.

لن ترى الثلجَ فقط، وإنّما السماءَ الثقيلة، والبساط الأبيض، والسهل. لن تنثني الورقةُ تحت وطأةِ النَدَف الأبيض وحسب، وإنّما ستسقطه، ثم ستعلو وتهبط، في حركةٍ بطيئة مخدّرة يضطرك إليها خيالُك المرتجف مع برد الصباح.

سيلاحظ القارئ شحَّ الأفعال في الهايكو، وأهميّة اقترانه بأحد فصول السنة، وأهمية تنضيد الصور جنبًا إلى جنب وترك خيال القارئ كي يكمل

المشهد، ولذا عندما تقرأ نماذجَ من الهايكو الحديث، بتتابعه المنطقي، وتنكّره للدورة الزمنيّة، ستعلم أنك تقرأ شيئًا شائهًا لا دخل له بما ابتدعه باشو.

عندما استقرّ باشو في بقعة منعزلة أسفل نهر سوميدا، زرع تلامذته شجرة موز (باشو) قرب كوخ أستاذهم. كان باشو يحب هذه الشجرة، واستعار منها اسمه الأدبي لاحقًا، وذكرها في هوكو رائع:

اللَيلُ والباشو والريح

وصوتُ قطراتِ المطرِ

طستٌ في الظلمة.

يقول باشو متحدثًا عنها: أحبّ هذه الشجرة لعدم فائدتها، فجذعها لا يصلح للتحطيب، وأزهارها ليست مبهجة مثل باقي الزهور، وعندما تهبّ الريح وتتشعثُ تحتَها تذكّرني بذيل عنقاءٍ جريح أو مروحةٍ مُمزّقة. كان يطيب له الجلوس تحتها أثناء المطر والريح، وهو ما يفسر الطابع الصوتي المميز للهوكو السابق. لذا، عندما احترق كوخه وخاض النهر حاملًا حاجياته فوق رأسه، كان ذلك بمثابة إنذار له، ومناسبة للتفكّر في زوال الأشياء وعدم لبوثها، وكيف أنّه يضع قدمًا في عالم وأخرى في عالم. عقد العزم على السفر كي يطّرح ذاته القديمة ويسترد ذاته الشعرية، ومن هذا القرار انبثقت مجموعة كتب توثّق رحلاته تُعدّ من أجمل وأرشق ما كُتب باليابانية، ككتابه (مشاهدات هيكل منكوب بتقلّبات الطقس)، وكتابه (الطريق الضيقة نحو أعماق الشمال).

ساهمت هذه الرحلات في تجويد فنه، وتهدئة روحه، لكنّ فكرة الفناء لم تغادره أبدًا، وهو ما انعكس على كل ما كتبه بعد ديوان (البلوطة الجوفاء). يقول باشو في واحدة من أشهر صوره:

أثناء منتصف الليلِ

وتحتَ القمرِ المشعِّ

دودةٌ تنخرُ بلوطة.

ورغم أنّه لم يحشر نفسَه إطلاقًا في هذا الهايكو، إلا أنّ طبيعة المشهد كفيلة بتحويله من صورة خارجية إلى شيء داخلي وذاتي للغاية، يعبّر عما يجول في النفس من ألمٍ وموتٍ بطيء. يقول في هايكو آخر:

صرخةُ أزيزِ الحصادِ

لا تحملُ نبوءةً

عن موتِه المستعجِل.

وقد يحدث ويحشر نفسه في الهايكو، فيعدّ القارئ ذلك انتهاكًا لمبدأ التخفف من الذات، لكنه يحدث بطريقة رشيقة تنعدم فيها الحدود بين الذاتي والخارجي. يقول باشو:

المجاديفُ والأمواجُ

وأمعائي المتجمّدةُ

ودموعٌ في ليلٍ مُظلم.

لكم أحبّ الهايكو السابق! وحده من جرّب الكآبة المهلكة يعلم أن صوت المجداف وهو يضرب في الموج لا يُستقبل في الأذن فقط، إنما في الأمعاء كذلك. يقول أيضًا:

من تراهُ يكون؟

باكيًا الخريفَ المنصرمَ

والريحُ تعبثُ بلحيتِه؟

ويقول:

لا أحدَ غيري

يقطعُ الطريقَ في الغسقِ

والخريفُ في آخرِه.

كلا الصورتين تعبّران بفصاحةٍ عمّا يجول في خاطر رجل في أواخر عمرِه، يقطع درب الحياة وحيدًا، وبالفعل، تدركُ المنيّة باشو أخيرًا في إحدى رحلاتِه فيسقط مريضًا بالديسنطاريا في أوساكا. يسمع بذلك تلاميذه فيهبّون من كل أقطار اليابان كي يودعوا أستاذهم قبل رحيله. يدخل باشو في إغماءة، ما إن يفيق منها حتى يرجع إليها مراتٍ عدّة. يملي قبل موته آخر هايكو له، ذاك الذي استهللتُ به المقالة:

مريضٌ وقتَ ترحالي

وأحلامي تتجولُ طافيةً

في الحقول الذابلة.

بعد بضعة أيام، يقضي الأستاذ نحبَه محاطًا بحب تلاميذه. هكذا سجّل لنا التاريخ والشهادات المعاصرة. لكنّ الأديب ريونوسكيه أكوتاغاوا له رأي آخر. يبدو أن الوصف «محاطًا بحب تلاميذه» استفز أكوتاغاوا، فكتب قصته (الحقول الذابلة) لا ليشكك بحب وتفاني التلاميذ، إنّما ليؤكد على الوحدة الفظيعة في تجربة الموت.

يصوّر أكوتاغاوا ببراعة ما يدور في ذهن كل تلميذ حين يتناول دلو الماء ومعه الريشة كي يبلل شفتي باشو، وهو طقس ياباني للوداع، فنرى كيكاكو

أولًا، كيكاكو البدين، السوقيّ، النافر من الأشياء القبيحة، أشهر تلامذة باشو، وصاحب هايكو الفُلفُل واليعسوب الأحمرين، نراه يتقدّم تجاه باشو ليبلل شفتيه، كان يتصوّر أنّه سيمتلئ حزنًا، فإذا بنوع من اللامبالاة يعتريه، وعندما تأمّل وجه أستاذه أحسّ بالنفور لشحوبه وقبحه. تقهقر حاسًا بالخزي لولا أنّ القرف طغى على باقي مشاعره.

نرى بعده كيوري، المدبّر، الخبير بأمور الحياة، الذي ما إن سمع بمرض المعلم حتى هبّ من كيوتو إلى أوساكا وسعى بتدبير كل شيء من أمور المرض والجنازة والمعبد بتلقائية وكفاية. عندما تقدّم ليبلل شفتي المعلم شعر بمزيج من الأسى والرضا يختلطان داخله كما يختلط النور والظل، هذا الرضا الذاتي خلق عنده شعورا بالذنب زادته ابتسامة شيكو خزيًا.

نرى بعده جوسو، الساموراي فيما مضى، وممارس الزن، الذي بكى باشو ثلاث سنوات متواصلة، كان وقورًا أثناء احتضار معلمه، منهمكًا في صلواته، لولا نشيج سايشو المفاجئ الذي كاد أن يفقده توازنه. سنرجع إلى جوسو فيما بعد، لكن الآن نقفز إلى شيكو، المتشكك، الكلبي، الأشبه مزاجًا بكاتب القصة أكوتاغاوا، نراه يتأمل المنظر بابتسامة ساخرة، يتذكر الهايكو الأخير للمعلم، وكيف شكرهم قبل أيام لأنه يموت فوق فراشٍ وثير وليس وحيدًا في حقل مهجور. يفكّر كيف سيسجّل هذه اللحظات الأخيرة، ما الذي سيحل بمدرستهم الشعرية بعد موت الأستاذ، وما حظ كل تلميذ من تركته الأدبية، وعندما يتقدم لتبليل الشفتين يدرك أنهم لا يبكون الأستاذ، إنما يبكون أنفسهم إذ غدوا دون أستاذ.

ننتقل بعده إلى إنينبو، الراهب العجوز، ذي الجرم الطفولي، أكبرهم سنًا، نراه يتقدّم لتبليل الشفتين، لكن غرغرة الأستاذ تملأه رعبًا، تذكّره بفنائه الوشيك وقرب منيّته، هكذا، نبدأ نقتنع مع شيكو أنّ الأستاذ -رغم إحاطة تلاميذه به- يموت وحيدًا في حقلٍ ذابل، لذا ليس أمامنا إلا أن نرتدّ

إلى جوسو كي لا نركنَ إلى اليأس. جوسو الوقور، المنهمك في الصلاة من أجل روح أستاذه، لا بدّ أنّه أملنا الوحيد! هنا سأترجم عن أكوتاغاوا حرفيًا لنرى كيف أنهى قصته: «امتلأ جوسو شيئًا فشيئًا -مع أنفاس المعلم التي بدأت تهدأ- بتيّار من الحزن والراحة اللانهائيين، كما لو أنّ ضوء الفجر البارد انتشر وسط الظلمة، أفكاره الدنيوية طرحها جانبًا، والدموع تحوّلت حزنًا عفيفًا لا يضايق قلبَه، هل يعود ذلك لتحرر معلمه من الهموم الأرضيّة وانتقاله إلى أبديّة وسعادة النيرفانا؟ لا، إنّه سبب آخر، لم يستطع الاعتراف به: غبطة التحرر من شخصية باشو القويّة! وهكذا علت وجهه ابتسامة، وداعب سبحته، وقرأ صلاةً من أجل روح باشو».

رباه! أليست نهاية تبعث اليأس؟ أن يكون المرء محاطًا بأحبابه وتلامذته ثمّ يموت وحيدًا؟

ملامح[1]

كان يومًا شاقًا ومظفّرًا. عاد سقراط إلى داره محاطًا بتلاميذه واللغط لا يكاد يفارق موكبه. كانوا يتحدّثون بنشوة عن النظرة التي علت ثراسيماخوس، وكيف ألقمه سقراط حجرًا. هتف أحدهم: نعم، هكذا يجب التعامل مع السفسطائيين، أن يتمّ تقليصهم إلى حالة من الصمت. شعر سقراط بمزيج من الرضا والفخر؛ هؤلاء الشباب هم أمل أثينا ومستقبلها. عندما وصل إلى داره، ودّع غلوكون، ثم وقف عند العتبة. سوّى الغبار بنعله، ثم بلع ريقه، ثم دخل.

ما إن رأت زانتيب زوجها حتى صرخت: انظروا من هنا! المعلم سقراط! يا للسعادة! لم نرك منذ قرون يا رجل! هل أتيتنا بدجاجة أو دواء؟ أتعلم أنّ ابنك مصاب بالحمّى بينما تطوِّف أنت بين صبيانك وعاهراتك؟ هزّ سقراط رأسه: لن تفهميني. صرخت زانتيب: لا أريد أن أفهمك! قبل أن تُصلِح أثينا أصلِح نفسَك، كن ربَّ عائلة مسؤولًا. سألها: وكيف تعرّفين المسؤولية؟ نهرته: إياك أن تمارس ألاعيبك معي! تقهقر سقراط إلى الفِناء، لكنّ زانتيب لحقته، وبينما تهاوى على الجدار، أكملت تقريعه: أتحسبني أحد أغرارك؟ أنا أعرفك، أيها المنافق السوقيّ البغيض، تزرع الشكوك في كل شيء حولك، وتشكك بالآلهة والنظام وأثينا، وتزعم أنّك تفعل ذلك إكرامًا للعدالة والفضيلة، لكن لا، لن تخفي الجذر الخبيث المتداري بالظلام، أنت حاقد عليهم، لأنّك لا تستطيع أن تركن إلى الإيمان مثلهم.

بكى الطفل فهرعت زانتيب نحوه، وانعكست أشعة الشمس وهي تغرب على وجه سقراط فتغضّن، وانقبضت ملامحه البدينة المفلطحة تلك الانقباضة التي لا تدري أهي ابتسامة سخرية، أم حزن، أم ألم! بصق سقراط عن يساره، ثم نهض، وانطلق يذرع أزقّة أثينا.

---

(1) كُتبت بتاريخ 29 أبريل 2017.

تماثيل بغداد[1]

هل سبق أن زرت بغداد وتأمَلت التماثيل الحجريّة والنُصُبَ المنثورة بين ضفتي نهرها العظيم دجلة ولبثت تراقبُ وتتأمّل إلى يهبط الليل؟ لا تقل إنّك عدتَ إلى فندقك قبل حلول الظلام، فعندما يهبط الليل، تسري الحياة في التماثيل والنُصُب، فيشرع أبو نُواس يشرب، وشهرزاد تحكي، والمنصور يحلم.

أنا من جيل نشأ على حبّ بغداد، والحُلُم بها، دون أن يتاح له زيارتها بسبب الخلافات السياسية، لكنّ حبّ بغداد بقي محفورًا في شفرتنا الجينية. صادفنا بغداد أول مرة في مسلسل السندباد، فملأت أحلامنا وطفولتنا، ثم كبرنا شيئًا، فقرأنا في المدرسة الإبتدائية عن أبي جعفر المنصور، ومدينته الدائرية، كانت تلك أول مرة نسمع بالرصافة والكرخ ودجلة، وبتلك السفن التي صُفت جنبًا إلى جنب كي تكون جسرًا بين المنطقتين، ولا تسَلْ عن أثر ذلك الجسر الطافي في خيالنا الطفولي. ثمّ كبرنا شيئًا، فبدأنا نقرأ في دواوين أبي نواس، والعباس بن الأحنف، وعلي بن الجهم، فكان لقاء ابن الجهم ذاك السرب النازل من الجسر والمتهادي إلى الرصافة أرسخ في عقولنا وأكثر عملًا مما قرأناه في (الفيتا نوفا) عن دانتي ولقائه بياترس قرب جسر (السانتا ترينيتا)، وكيف يمكن أن نقارن وهواء دجلة أعذب في صدورنا، ومها علي أجمل في مخيلاتِنا، ولوحته الرائية أزهى ألوانًا؟ ثمّ كبرنا شيئًا، فقرأنا رسائل الجاحظ وكتب التوحيدي ونشوار التنوخي، فبدأت بغداد تتجمع في مخيلتنا كالفُسيفساء، بخلفائها، وأمرائها، وقادتها، وقضاتها، وشعرائها، وكتّابها، وَجندها، وعلمائها، وقيانِها، وبطّاليها، فتاللهِ لن تجدَ مدينةً صُوّرت بطريقةٍ أكثر غنى وألوانًا من بغداد.

---

(1) كُتبت بتاريخ 1 مارس 2017.

لم يكن العراقيون غافلين عن هذا الطابع التاريخي المهم لمدينتهم، فسخّر الله لها في السبعينيات مجموعةً من ألمع عباقرة النحت والتمثيل كمحمد غني حكمت، وإسماعيل فتّاح الترك، وخالد الرحّال، فكان همّهم أن يقيموا تماثيلَ ونُصُبًا ترسّخ الطابع العربي والإسلامي لمدينتهم الجميلة. كان أمهر هؤلاء شيخ النحّاتين محمد غني حكمت، ابن بغداد الذي وُلِد في كرخها، وتعلّم النحت وصبّ النحاس في بغداد ثمّ روما، كان محمد غني مغرمًا بقصص وأجواء (ألف ليلة وليلة)، يظهر ذلك في أعماله التي تناثرت على جانبي دجلة، كشهريار وشهرزاد، وكهرمانة، والفانوس السحري، والسندباد البحري.

يقع نُصُب (شهريار وشهرزاد) في شارع أبو نُواس، ويطلّ على شاطئ دجلة قربَ مرسى الزوارق. يستلقي شهريار بكسلٍ فوق سريره، محاطًا بالنخيل الباسقة، بينما تقف شهرزاد بين يديه رافعةً ذراعيها تحكي، وأجمل ما يكون النُصُب حين يهبط الليل، فتبدأ شهرزاد سردها لتكون بغداد حكايتها.

تحفة محمد غني الثانية هي (كهرمانة) بين حي الكرادة وشارع السعدون، وهي أحب أعماله إلى قلبي. يصوّر النُصُب فتاةً بغداديّة تحمل جرّةً كبيرة، وتدلق الزيت فوق أربعين جرّة كي تُخرج الأربعين لصًا. إياك أن تخطيء وتقول: علي بابا والأربعون حرامي، إذ إنّ لكهرمانة حكايتها المستقلّة في المخيال البغدادي. يبلغ التمثال غاية أبهته إذا أُنيرت الأضواء ونزلت المياه في الجرار دلالةً على استمرارية الحياة. عانى التمثال من البِلى والإهمال، وطُليت الجرار فيما بعد بلونٍ أخضرَ بشع، ونضَبَ الماء لفترة، ولا أدري هل عاد أم ليس بعدُ، لكن ما أحوجَ بغداد إلى الجارية كهرمانة كي تصبّ زيت غضبها الحامي فوق لصوص المال العام، وسترى أن يد البلى والإهمال -وأحيانًا التخريب- طالت كثيرًا من التماثيل غير كهرمانة.

هناك تمثالان لشاعر العربية أبي الطيب المتنبي في بغداد، أحدهما من صنع محمد غني عند مدخل المكتبة الوطنيّة، والآخر أقامته أمانة بغداد في

شارع المتنبي حيث تُباع الكتب. للمتنبي علاقة ملتبسة ببغداد، فهو من مواليد الكوفة، وحين زار عاصمة الخلافة في قمّة مجده ضيّق عليه وزيرها المهلبي وسلّط عليه أراذل الأدباء، فهجوه وأفحشوا وكُتبت الرسائل في ثلبِه. لكن لبغداد أيضًا فضلًا في تكوين المتنبي، فقد زارها ونهل من علمائها في مرحلة مبكرة من صباه. رُوي أنّه جيء بالمتنبي -وهو صبي بذؤابة- إلى ابن دريد فقيل: إنّه شاعر، فقال: أنشدنا يا فتى شيئا من شعرك، فأنشد:

مُتُّ إن لم تأخذوا بدمي يا لقحطاني ويَعرُبيَه!

فمسح ابن دريد على رأسه وقال: لا بل نأخذ بدمك، وهي قصة نادرة ثمينة، ترينا المتنبي وهو في صباه يتفجّر فتوةً وثورة، وترينا إياه أيضًا بين يدي ابن دريد شيخ شيوخ العربية، وصاحب الجمهرة التي كان المتنبي يحفظها عن ظهر قلب. نرجع إلى تمثالي المتنبي. يرينا تمثال محمد غني المتنبي ضاربًا على صدره، كأنّه يصرخ: أنا، أنا! كما يرينا الريحَ تعبثُ بطيّات ثوبه، وتعصف به، وهو معنى استفاده من قوله:

على قلقٍ كأنّ الريحَ تحتي أوجِهها جنوبًا أو شمالا

أما التمثال الثاني الموجود في سوق الكتب، فيرينا أبا الطيب المتنبي وهو يرفع ذراعه منشدًا، وسحر التمثال يعتمد بالكامل على هذه الإيماءة.

لكن لو سألتني عن أكثر الشعراء بغدادية، لأجبتك دون تردد: أبو نُواس، كيف لا وهو من أمضى عمره يشرب في سوادها ودساكرها وحوانيتها، وخلّد كل ذلك في خمرياته، وعندما هرب إلى مصر خوفًا من بطش الرشيد كان ينشد متوجعًا:

إذا ذُكِرتْ بغدادُ لي فكأنّما تحرّكُ في قلبي شباةُ سِنانِ

لذا لا عجب أن أقام إسماعيل فتاح الترك تمثالًا للنُواسيّ في الشارع الذي يحمل اسمه. يصوّر التمثال أبا نُواس جالسًا، ممسكًا بكأسه، وقد علت وجهَه نظرةُ حزنٍ وسهوم، كأنّه ينشد من شعره:

راحَ إلى الراحِ ليلهو بها   ليلًا فهاجت ذِكرَهُ الخمرُ

بكى إلى الصبحِ بسفّاحةٍ   للدمعِ لم يبقَ لها شَفْرُ

يُروى أنّ صدام حسين أراد تغيير اسم شارع أبو نُواس بحجّة فارسية الشاعر، لولا تدارك جبرا إبراهيم جبرا الأمر ودفاعه عن عروبة أبي نُواس الثقافية. تعرّضت قاعدة التمثال للتخريب، واقتُلعت اللوحات النحاسيّة المنحوتة المعرّفة به، وأظن أنّ أمانة بغداد تداركت الأمر وقامت بإصلاح القاعدة.

أما التمثال الذي حصل على نصيب الأسد من التخريب فهو رأس المنصور، صنعه خالد الرحّال من البرونز، وأقامه فوق بناءٍ من الطابوق يرتفع خمسة أمتار. كتبت قبل مدّة نصًا أستنكر به ما حدث لرأس باني بغداد، وأتخيّل فيه أنّ الرأس تحلُم ليلًا ببغداد فتهبها طبيعتها الحُلُميّة، وهو من نصوصي المفضلّة، ولا بأس من إيراده لقِصَره:

«هناكَ من ينسبُ بغدادَ إلى الرشيد، وآخرُ يفتّشُ عنها في حكايات شهرزاد، أما أنا فأؤمنُ أنّ بغدادَ هي حُلُم المنصور. يُقال إنّ أبا جعفر لمّا عزَمَ على بناء بغداد، أحبّ أن ينظر إليها عيانًا، فأمرَ أن تُخطَّ بالرماد، ثمّ أقبل يدخلُ من كل باب، ويمرُّ في فصلانِها وطاقاتِها ورحابِها، وهي مخطوطةٌ بالرماد، ودار عليها ينظرُ إليها وإلى ما خُطَّ من خنادقِها، فلمّا فعل ذلك أمرَ أن يُجعلَ على تلك الخطوط قُطْنًا ونفطًا، ونظر إليها والنارُ تشتعلُ ففهمهما وعرفَ رسمَها. وضع أول لبنةٍ بيده وقال: بسم الله، والحمد لله، والأرض يورثها من يشاءُ من عبادِه، والعاقبةُ للمتقين. مرّت السنون، ومات المنصور، والرشيد،

والمأمون، وباقي الخلفاء والرؤساء، ماتوا حتفَ أنفِهم، أو فوق نطعهِم، أو سحلًا فوق أزقّة عاصمتهم، وهُدمت بغدادُ مرارًا وتعرّضت للحرق، لتُبعث من جديد كلَّ مرّة، مضغةً من نارٍ ولهب، كما عاينها المنصور. وفي سبعينيات القرن الماضي، يُقيم المثّال العراقي خالد الرحّال نُصُبًا لمؤسس بغداد: رأسًا معمّمةً برونزيّةً ضخمة، تنتصبُ -دون جسد- فوق بناءٍ من الطابوق. تحلّق البغداديون متعجبين حول النُصُب، كان يختلفُ عن كل شيءٍ عهدوه، ولو سألوا الرحّال لأخبرهم أنّ الرأسَ التي حَلُمت بالمدينة هي كلّ ما يهمه، وعندما وقعت بغداد تحت الإحتلال الأمريكي وتعرّضت نُصُبها للتخريب، كانت رأس المنصور من ضمن ما سقط. تهامس البعض بأنّ من الطبيعي أن يُخرّبَ تمثالُ قاتلِ النفس الزكيّة، وقال آخرون إنّ ثأرَ أبي مُسلم أُدرِك أخيرًا، وتحدّث آخرون عن نَفَسٍ فارسيّ، أو أصوليّ، لكن البغداديين أثبتوا ولاءهم لخليفتهم المغدور، فنفضوا الغبار، وأصلحوا التشققات، وعالجوا الجروح، وأعادوا الرأس إلى مكانِها بعد ثلاث سنوات، فإذا بها تحلُم ببغدادَ من جديد، كما فعل صاحبُها في تلك الليلة البعيدة، حين طوّف في دساكرِها الحُلُميّة، وخُططِها المرسومة بالرماد، وحلُم بها مدينةً إسلاميةً عربية».

سأختم بالحديث عن تمثال عنترة بن شداد العبسي، لأنّ له قصةً طريفة. قبل بناء التمثال، كان هناك مواطنٌ في الساحة يبيع الشتلات يُدعى عنتر الأعظمي، ولأنّه كان محبوبًا من الجميع نُسبت الساحة إليه فقيل: (ساحة عنتر). بعد أن مات نُسيت النسبة، وأُقيم التمثال، فصارت تُنسب -غلطًا- إلى عنترة العبسي.

ما سبق ليس إلا أغنية حب لبغداد، كتبتها وأنا ألمح بوادر روحٍ جديدة وعرَاقٍ جديد، وليس لنا إلا أن ندعو لما فيه خير العراق والعراقين، فعسى أن ينهضَ العراقُ عظيمًا عروبيًا متسّعًا لكل مواطنية، وأن يجريَ ماءُ كهرمانة، ويحلُمَ المنصور، وتحكيَ شهرزاد، ويشربَ أبو نُواس نخبَ العراقِ الجديد.

يا ليل يا عين[1]

حفظ لنا الرواةُ كثيرًا من أخبار الملك الضلّيل امرئ القيس بن حُجر، وتفننوا وهم يسردون أوديسته الطويلة للثأر من قاتلي والِده، عن إيقاعه ببني أسد، وموقفه من ذي الخُلصة، واحتمائه بالطائيين، وقد يذهب الخيالُ بعيدًا ببعضهم، فيضطره شحّ الأخبار إلى وضع أخبارٍ تعوّض ما يجهله عن رحلة امرئ القيس إلى قيصر الروم وموته في الطريق قرب أنقرة، لكن مهلًا! ماذا عن حياته الداخليّة، وتلك اللقاءات التي تصقل النفسَ وتُحدثُ هزّاتٍ داخلها؟ ماذا عن لقائه بالليل مثلًا؟ سكت الرواةُ عن ذلك.

أستطيعُ أن أرى امرأ القيس وهو يخرج من خبائه ويقف والليل وجهًا لوجه، ليس بينهما أحد. يتذكّرُ والدَه وأعمامَه، وكذا صبواته القديمة، وغراماته العابرة، فيكرب ويتململ وهو يحدّق في الظلام وفي سُدفِه الكثيفة المتداخلة، يحسّ أنّ لليلِ حركةَ مدٍ وجزر، لا تنكسر إلا على صخرة قلبه، حركةً أشبه بالهدهدة، يحتاجها المكروب كي ينام، فيعلم أنّه والبحر شيء واحد، ثم يبدأ الليل أول تحوّلاته فإذا به بعيرًا ضخمًا يتمطّى بوسطِه وينوء بكلكلِه ولا يكاد ينهض، كأنّه جاثمٌ فوق صدر شاعرنا، وهذه والله صورة يقصر عنها أوفيد في كتاب تحوّلاته. ثمّ ينظر إلى الأعلى، فيخالُ أنّ النجومَ معلّقة بحبال كتّان لا تبرح مكانها، ثم يذهب به الخيالُ بعيدًا، وتغبش عيناه، فيرى في صفحة الليل رهبانًا يخرجون من صوامعهم لينيروا درب العائدين، ثم يركّز نظره، فإذا بالنجوم مصابيح يحملونها! قل لي -يا رعاك الله- أهذا اللقاء أشدّ وقعًا وأكبر خطرًا على نفس الملك الضِلّيل وشعره، أم لقاؤه بقيصر الروم؟ بل إنّي أزدادُ شططًا وأزعم أنّ المغنّي في عصرنا هذا، حين يرددُ : يا ليل يا عين، فإنّما هي إحدى تداعيات ذلك اللقاء الأسطوري في ماضينا السحيق، عندما وقف الملك الضِلّيل والليل وجهًا لوجه!

---

(1) كُتبت بتاريخ 13 مايو 2016.

امرؤ القيس كهلًا[1]

ما أراني أملُّ صحبة الملك الضِلّيل. كتبتُ منذ أيام موضوعًا عن امرئ القيس والليل، ومُذ ذاك وأنا أقرأ في ديوانه، فإذا بصورته تتغيّر في روعي، كنت أراه شابًا فاتكًا، يداهمُ الخدور، ويسبأ الخمور، ويُشغلُ الحليلةَ عن حليلِها، والظئرَ عن صبيّها، كما تصوّر معلقته ولاميته الأخرى، ثمّ استغرقت في ديوانه، فإذا بصورة أخرى تظهر، أجد نفسي أشدّ تعلقًا بها، وأكثر حَدَبًا عليها؛ إذا بشيخٍ فعل به الهمّ والمرض أكثر مما فعلته السنون، عركته الحياةُ وعركها، ولقحَ الحربَ ولقحته، فساء رأيه بها جدًا، وصار يراها عجوزًا شمطاء، مجزوزةَ الرأس، عطِنةَ النَفَس، تتلطخُ بالأصباغ دون أن تزيّنها، فيا لها صورةً قبيحةً منفّرة لم أقرأ ما يماثلها في كتب الأدب، وعجبًا ماذا غيّر طالب الذَّحلِ هذا؟ كان يتحرّقُ لعناقِ الأسنة والتقاء السيوف، فإذا به يشمئز من سحنةِ الحرب ويعافها، لا بدّ أنّها كوته بنارِها، ووسمتهُ بميسمِها، قتلت أقاربَه وأخلّاءه، وذهبت بملكِه وبمالِه، وساء ظنُّه بالحياةِ كلّها، ليقول ذامًا غِيَرَ الدهر:

ألم أخبِركَ أنّ الدهرَ غولٌ	ختورُ العهدِ يلتهمُ الرجالا
أزالَ من المصانعِ ذا رياشٍ	وقد ملك السهولَةَ والجبالا

ويزداد خبرًا بالحياة وسوءَ ظنٍ بأهلِها فيقول:

أرانا مُوضِعِينَ لأمرِ غيبٍ	ونُسحَرُ بالطعامِ وبالشرابِ
عصافيرٌ وذِبانٌ ودودٌ	وأجرأُ من مجلَحةِ الذئابِ

---

(1) كُتبت بتاريخ 28 مايو 2016.

وأنا أزعمُ أنّك لو أخذت كل ما قاله حكيم المعرّة في لزومياته عن ذم الحياةِ وأهلِها ووضعته في كفّة، ثم وضعت هذين البيتين في كفّة، لرجح البيتان.

وقد تُظلِمُ مريرةُ امرئ القيس، وتغلبهُ السوداء والعدمية، ويمتلئ بإحساس الفناء فيضيف:

وأعلمُ أنني عمّا قريبٍ سأنشبُ في شبا ظُفُرٍ ونابِ

ولا يمكنك أن تلومه حين تقرأ أبياته هذه الطافحة مرارةً ويأسًا، فأنت تعرف داءَه العضال، ذاك الذي أحسن ما شاء حين وصفه، حتى أراك قروحَه عيانًا، يصوّرها تارةً ثوبًا يغشّي جسدَه لغلبتها على ذلك الجسد، ويشبهها تارةً بما تتركه الخواتم من أثر حين يُكبسُ بها فوق الشمع، فيا للقيحِ ويا للخمج! يقول امرؤ القيس واصفًا علّته:

فإمّا تريني بي عُرّةٌ كأنّي نكيبٌ من النِّقرسِ
وصيّرني القرحُ في جُبّةٍ تُخالُ لَبيسًا ولم تُلبَسِ
ترى أثرَ القرحِ في جلدِه كنقشِ الخواتمِ في الجِرجِسِ

وقد تدركه الحمّى آخرَ الليل، وتؤلمه القروح، ولا تطاوعهُ ذراعهُ حين يهمّ بتحريكها، فينظر متحسرًا إلى جسدِه، وقد عاثت به القروحُ كأنّه عصفٌ مأكول، ويتذكّر أيامَ شبابِه حين كان أملسَ الإهابِ حَسَنَ الجلدِ، فيألمُ للذكرى، ويألمُ للقَرح، وينشد:

تأوّبني دائي القديمُ فغلّسا أُحاذرُ أن يرتدَّ دائي فأُنكَسا
فيا رُبَّ يومٍ قد أروحُ مُرجّلًا حبيبًا إلى البيضِ الكواعبِ أملسا

وما خِفتُ تبريحَ الحياةِ كما أرى تضيقُ ذراعي أن أقومَ فألبسا

فلو أنّها نفسٌ تموتُ جميعةً ولكنّها نفسٌ تَساقطُ أنفُسا

والبيت الأخير أجود ما قرأته في وصف الموت البطيء والمرض المزمن العضال، لا تملك حين تقرأه إلا أن ينفطرَ قلبُكَ لهذا الرجل الذي نُكب في ملكِهِ وعائلتِهِ ثم نُكِب في جسدِهِ.

هذه صورته التي تحصلّت عليها بعد أن قضيت لياليَ مع الملك الضِلّيل أصاحبُ ديوانه. أرجو أن يكون في حديثي عنها ما يزاحم الصورة القديمة ويقنع القارئ أنّ امرأ القيس في كهولته أنبل وأقرب إلى القلب من امرئ القيس في شبابه. ما أحرى هذا الديوان بالمطالعة والحفظ. لقد خلعت قبائل العرب ملك امرئ القيس وملك آبائه، فإذا به ينصّبُ نفسَه ملكًا على الشعر العربي بما تيسر له من التصرف في فنون القول والتعمق في سبر النفس البشرية. فيا له ملكا خالدًا إلى أبد الآبدين!

الملك الضِلّيل[1]

لا يغيظني شيء مثل أن يُقال المتنبي شاعر العرب، إنّما شاعر العرب الملكُ الضِلّيل امرؤ القيس بن حُجر، وإنّي لأرى في شخصية امرئ القيس، وغرارته السياسيّة، وأدويسته المتخبّطة خلفَ ثأرِه، وتهالكِهِ على النساء، وحكمته المتأخرة، ونكباتِه آخرَ حياتِه، حتى لتنقمَ عليه ساعة، وتعطفَ عليه ساعة، وتُعجَبَ به ساعة، وتَعجَبَ منه ساعة، أرى في كل ذلك ما يمثّل الشخصية العربية أصدق تمثيلٍ وأحسنه. وديوان امرئ القيس -رغم ضياع جزءٍ منه- منجمُ جواهر، لا أعرف ديوانًا يعطيني كلّما أعطيته، ويمدّني بالدروس اللغوية والأسلوبيّة والأدبية والحياتيّة والفلسفيّة والجماليّة كما يفعل هذا الديوان، لم أفتحه يومًا إلا وخرجت بدرسٍ جديد. ديوانه بحق عِلقٌ نفيس يدّخره أهل العربية واللغة ويقنونه ويجمعون نشرَاتِه، لكني أريد للآخرين أن يستفيدوا منه أيضًا ويعرفوا قيمته. أريد ذلك لشاعر الحداثة والتفعيلة والنثر، وأريده للروائي والقاص وكاتب المقال، وكما يحوي كل منزلٍ في إيران نسخةً من ديوان حافظ، أريد لكل منزلٍ عربي أن يحويَ نسخة من ديوان امرئ القيس.

ولكي يُقرأ الديوان على وجهه الصحيح يجدر بالقارئ أن يتحرّز من مشكلتين تحولان دون ذلك: القَصص الشعبي الذي يحيط بشخصية امرئ القيس، والطريقة المضطربة التي جُمع بها ديوانه. عاش شاعرنا في زمن المنذر بن ماء السماء، لذا يُعتبر من أقدم الشعراء الجاهليين الأعلام، وإن كان هناك أقدم كالمهلهل بن ربيعة، لذا يجدر بالمؤرخ أن يتناول أخباره بكثير من الحيطة والحذر. لكن حذارِ أن يكون الشكُّ -بعد أن ترك الروايات المنقولة خرائبَ وأنقاضًا- سببًا في الارتماء نحو نقيضه من الخيال، كما حصل مع طه

(1) كُتبت بتاريخ 19 يناير 2019.

حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي)، إذ زعم أنّ امرأ القيس شخصية خياليّة ابتكرها اليمانيون للتوريّة عن ثورة عبد الرحمن بن الأشعث الكندي، هكذا! والأمر لا يحتاج كبير جهدٍ لتفنيدِه، فهو أشبه بدخول محلّ مجوهرات فتعمد إلى أجمل تلك الجواهر وأصلبها، الجوهرة المعيار التي تُقاس عليها باقي الجواهر، فتقول: مزيّفة! أدرك طه فيما بعد كم كان زعمه سخيفًا، فانصرف عنه وحاول أن يتداركه في كتبه التالية.

الثابت عندي أنّ الرواةَ آنذاك، وقد نقلوا أشعار امرئ القيس إلى الخلفاء والأمراء والأعيان، وجدوا أنفسَهم يُسألون عن مناسبة الأبيات والقصائد والأعلام المذكورة فيها، فخلق ذلك سوقًا نافقة لوضع القصص واختلاق الأخبار. أكثر ما يُروى من أخبار امرئ القيس واضح الوضع، ضعيف النِحلة، بل إن كثيرًا من هذه الأخبار تتضارب فيما بينها وينفي بعضها بعضًا، حتى لتتساءل إن كنت تعرف شيئًا حقيقيًا عن امرئ القيس سوى ما يقترحه شعره الصحيح النسبة. لنأخذ مثلًا أشهر ما يُروى من أخباره وهو مقتل أبيه حُجر، ووصيته إليه، وانغماسه باللهو أثناء تلقّيه الخبر، وقوله من ثمّ: «اليوم خمرٌ وغدًا أمر»، وقوله لنديمه: «ما كنتُ لأفسِدَ عليك دستَك»، فالخبر على طوله يكاد يكون مسلوخًا من قصص البسوس وما فعله المهلهل حين سمع بمقتل كليب.

وكأنّي بواضع الخبر حين استشعر جنياتهوهو يسلخ الخبر أراد أن يكفّر عنها فزعم أنّ والدة امرئ القيس أختٌ لكليبَ والمُهَلهِل، وهذا من الزيف البيّن، فامرؤ القيس يمني الخؤولة والعمومة كما يخبرنا شعره:

خالي ابن كبشةَ قد علمتِ مكانَهُ ... وأبو يزيدَ ورهطُهُ أعمامي

يروي الهيثم بن عديّ أنّ امرأ القيس كان ضمن جيش أبيه حين لقي قبيلة أسد وقُتل، وأنّه هرب على فرسٍ له شقراء فأعجزهم، وهذا أسوغ عندي من الرواية السابقة ظاهرة الوضع.

ثاني ما ذاع عن امرئ القيس خبره مع ابنة عمّه (عُنيزة) يوم دارة جُلجل، نقله الأصمعي عن راوية الفرزدق الذي نقل عن الشاعر، والعاقل يدرك أنّ الخبر موضوع، فالعربي لا يفضح ابنةَ عمّه مهما كان متهتكًا، فشرفُها شرفُه، ونسبُها نسبُه، وهو يدرأ عن هذا النسب بكل ما لديه، فما بالك إن كان نسبًا ملَكيًا! وابن حبيب يروي بيت المعلّقة: «ويومَ دخلتُ الخِدر خِدر عنيزةٍ»، هكذا: «ويومَ دخلتُ الخِدر يومَ عنيزةٍ»، ويقول: عُنيزة هضبةٌ سوداء بالشِّحرِ ببطن فَلج، وامرؤ القيس يذكر عُنيزة كمكان في مواضعَ أخرى من شعره، ولا مانع أن تكون عُنيزة امرأةً أخرى لا تمّت له بصلة رحم.

ثمّ تأتي قصة انتزاحه إلى قيصر، فمن الطبيعي أن يستغل امرؤ القيس الصراع القائم بين الفرس والروم كي يستعيد ملك آبائه. كان الفرس يدعمون المناذرة، وكان الروم يدعمون ملوك كِندةَ بواسطة عمّالهم الأحباش، لكنّ الغريب -والمضحكَ أيضًا- قصة افتتان ابنة قيصر بامرئ القيس، وحديث الحلّة المسمومة، وغير ذلك من التخاريف والقصص الموضوعة.

ها قد أريتك أنّ أكثر ما يُروى عن امرئ القيس هو أشبه بالقَصص والأساطير الشعبيّة، وأنّ الأجدر اطّراحه قبل أن يستقبل المرء الديوان لقراءته، وأن يُفتّش عن قصته في ثنايا الديوان نفسِه، لكن هل يمكننا الاطمئنان إلى كل ما جاء في الديوان؟ هنا تأتي العقبة الثانية، فالديوان جُمِع بالرواية، حيث كان العلماء يجوبون الفيافي ويلتقطون البيت أو البيتين من أفواه الأعراب، ولربما وقع البيتُ أو القطعةُ في قصيدةٍ تناسبها وزنًا وقافية وهي ليست منها، وهذا كثيرٌ جدًا في ديوان امرئ القيس. فمثلًا، لا يمكنني أن أقرأ قصيدته الرائية:

أحارِ ابن عمروٍ كأنّي خَمِرْ ويعدو على المرءِ ما يأتمِرْ

دون أن أشعر بأنّها كانت في الأصل قصيدتين أو ثلاثًا، ثمّ ضُمّت سويًا بالخطأ، ومثل ذلك يُقال في ترتيب الأبيات، والمحققون مُلزمون بأدائها كما

هي في المخطوط أمامَهم، أما القارئ الحصيف فلا بدّ أن يدخلَ في لعبةِ قصٍ ولزقٍ وإعادةِ ترتيب حتى يخرجَ بما يتصوّره قريبًا من القصيدة الأصل، وهي لعبةٌ لا تخلو من متعة وفائدة.

وصلنا الديوان برواية الأصمعي والمفضّل الضبّي والسُكّري وغيرهم، ولقد أحسن محمد أبو الفضل إبراهيم في نشرتِه التي عرض فيها هذه الروايات، وأنا أطمئن إلى أكثر ما جاء عن طريق الأصمعي ، وأطمئن إلى بعض ما انفرد به المفضّل، أما عدا ذلك فلا أكاد أقبله.

هذه عقبتان لو وعاهما القارئ وقرأ الديوان وهو ملمٌ بهما سيتحصل على أكبر فائدة بإذن الله. قلتُ في أول المقالة إنّ الفائدة ليست مقصورة على اللغويين، وإنّ في شعرِه دروسًا أسلوبيّةً وأدبيّة وحياتيه قد يستفيد منها أدباؤنا الجدد، وسأدلل على ذلك بحديثٍ عن ظاهرة في شعره أسمّيها (تيّار الصور).

من المعلوم أنّ امرأ القيس من أحسن الشعراء وصفًا، بل يكاد الشعراء يكونون عيالًا عليه في تشبيهاتهم، وقديمًا قيل: الشعراء ثلاثة، جاهليّ وإسلاميّ ومولّد، يقصدون امرأ القيس وذا الرُمّة وابن المعتز، لإجادتهم الوصف. لكن لا ذا الرُمّة، ولا ابن المعتز يبلغان شأو امرئ القيس حين يصف، فالصورة عند امرئ القيس معقّدة، ومركّبة، ومتحرّكة، ولها زمنها الخاص، وإطارها القصصي، وسأضرب ثلاثة أمثلة على ذلك.

من أشهر أوصاف الشعر تشبيه ريق الحبيبة بالخمرة، لكنّ امرأ القيس لا يكفيه ذلك، فالخمر المُشبّه بها يجب أن تكون لها حكاية، فهي معتّقة بالضرورة، اشتراها التجّار من الشام، ووضعوها في جرار، وساروا يقطعون الفيافي والصحراء حتى نزلوا بقرب معرّس امرئ القيس في مكان يُقال له (يُسُر)، ويطيب لي أحيانًا أن أنحرف بالكلمة عن وجهها، فأرى التجّار ينزلون الخمر برفق وتيسّر حذرًا من كسر الجرار وإشفاقًا على ما فيها، حتى إذا ما

استقرّت فتحوها ومزجوها بأصفى الماء وأعذبه:

إذا ذقــتَ فاهــا قلــتَ طعــمُ مُدامــةٍ
مُعتّقــةٍ ممّــا يجــيء بهــا التُجُــرْ
كأنّ التِّجَــارَ أصعــدوا بســبيئةٍ
مــن الخُــصِّ حتّــى أنزلوهــا علــى يُسُــرْ
فلمّــا اســتطابوا صُبَّ فــي الصّحــنِ نِصفُهُ
وشُــجّتْ بمــاءٍ غيــرِ طــرقٍ ولا كَــدِرْ
بمــاءِ ســحابٍ زلَّ عــن متــنِ صخــرةٍ
إلــى بطــنِ أخــرى طيّــبٍ ماؤهــا خَصِــرْ

فها نحن ذا أمام صورة متحرّكة لها قصتها الداخلية، توهم القارئ أنّ امرأ القيس تكلّفها كي يشبّه الريق بأعذب أنواع الخمر وأصفاها، لكن كلا، لقد أدرك امرؤ القيس -بغريزته الشاعرية الفائقة- أنّ تغيير المشهد، والانسياق مع زخم الصورة، يعطي السامع انشراحًا، ويبثّ الحياةَ في القصيدة، وينفي الرتابة والملل.

وإليك مثالًا ثانيًا يشرح ما أسمّيه (تيّار الصور). يقول امرؤ القيس:

كأنّ علــى لباتِهــا جمــرُ مُصطَــلٍ
أصــاب غضًــى جــزلًا وكُــفَّ بأجــذالِ
وهبّــت لــه ريــحٌ بمختلــفِ الصُّــوى
صبًــا وشــمالٌ فــي منــازلِ قفّــالِ

فلقد أراد امرؤ القيس أن يشبّه جيد حبيبته بالجمر، وهو تشبيه بديع، لكنّه ليس كافيًا عند ملك الشعراء، فصنع للصورة قصتها الخاصة المتحرّكة، فها هنا رجل مقرور وسط الليل، يبحث عن الغضا كي يشعلَ به نارَه، ثم جعل حول جَمْراتِه أصول الأشجار كي تمّدَها فلا تنطفئ أبدًا، ثمّ جعلها فوق أكمةٍ عالية، تطرقها الريح فتزيدها التهابًا، ثمّ أراد أن يزيد الصورة حركّةً، فقال إنّ

موضع الجَمْر بقعة يؤوب إليها المسافرون، فينزلون عن رواحلهم، ويتحلّقون حول النار طلبًا للدفء، فهل رأيت أبدع من هذا أو أجمل؟ وكيف يندفع امرؤ القيس مع الصورة حتى تكاد تنسى أنّه كان يتحدث عن جيد المحبوبة.

وإليك مثالًا ثالثًا، وصورةً تكاد تكون أكثر تشبيهاته تعقيدًا وحركة، فامرؤ القيس حين يركّب صورته لا يقصد جعل المُشبَّه به في أحسن حالاته فقط، وإنّما يرمي إلى أغراضٍ أخرى تخدم القصيدة وزخمها. يقول مثلًا:

بعينيّ ظعن الحيِّ لمّا تحمّلوا
لدى جانبِ الأفلاجِ من جنبِ تيمَرا
فشبّهتهم في الآلِ لمّا تكمّشوا
حدائقَ دَومٍ أو سَفينًا مُقيّرا
أو المُكرعاتِ من نخيلِ ابن يامنٍ
دُوينَ الصفَا اللائي يلينَ المشقّرا
سوامقَ جبّارٍ أثيثٍ فروعُهُ
وعالينَ قنوانًا من البُسرِ أحمرا
حمتهُ بنو الربداءِ من آلِ يامنٍ
بأسيافِهم حتى أقرَّ وأوقرا
وأرضى بنو الربداءِ واعتمّ زهوُهُ
وأكمامهُ حتّى إذا ما تهصّرا
أطافت به جيلانُ عندَ قطاعه
تردَّدُ فيه العينُ حتّى تحيّرا

هذه الأبيات من قصيدته الرائية البديعة: «سَمَا لكَ شوقٌ بعدَما كان أقصرَا»، وهي واحدة من أحبِّ قصائده إلى قلبي. فبعد أن ودّع امرؤ القيس ظعائنه، وقف يستشرفهن من مكان عالٍ، فرآهن يخضن في السراب كأنّهن سفُنٌ مقيّرة، وهذا معنى استفاده طرَفَة بن العبد لاحقًا، لكنّ خوض السفائن

في الآل جعل تشبيه امرئ القيس أدقَّ وأبهج، ثمّ يشبّه امرؤ القيس تلك الهوادج وقد علتها البُسُطُ بالنخل المحمّلِ بُسرًا، وهو معنى استفاده ذو الرُمّة منه إذ يقول:

رفعنَ عليه الرَقمَ حتى كأنّهُ سَحوقٌ تدلّى من جوانبِها البُسْرُ

لكن شتّان بين صورة ذي الرُمّة الأحاديّة الجامدة وصورة امرئ القيس المتحرّكة المركبّة، فهوادج امرئ القيس تشبه نخيلَ قومٍ من بني الربداء، ينتسبون إلى آل يامن، تقع بساتينهم بين حصني الصفا والمشقّر، وتمتلئ بالنخيل الباسق الأحمر البُسر، حيث يطوف بنو الربداء بسيوفهم يحمونه، وحيث تتردد عيون عمّال كسرى طامعين بجبايته. انظر كيف نسي امرؤ القيس نفسه وأسلمها كليًا لزخم الصورة ومنطقها وعالمِها وحكايتها حتى إذا ما استنفدها عاد إلى موضعه السابق من القصيدة كأنه لم يبرح. قل ما شئت عن هذا الأسلوب، أما أنا فأجده في غاية الحداثة والنضج، وسأستخدمه في قصصي وكتاباتي.

وخلاصة القول أنّ امرأ القيس في مملكة الشعر يكاد يكون الملك المتوّج، وهذه من المفارقات التي لا أملّ الإشارة إليها: لقد أضاع حياته في طلب ملك آبائه الكنديين دون جدوى، لكنه في تلك الأثناء كان يبني -دون علمِه- عرشَه الخالد في مملكة الشعر.

إلى سيلفيا[1]

«تخيّل أنّك اضطررت إلى البقاء في قرية إيطالية صغيرة، حيث قرّرت إحدى الشركات أن تعرض أوبرا التروبادور، أنك قررت التسكع في جنبات المسرح، أن تُسلِمَ نفسَك بالكامل لهذا العرض الهزيل: أوركسترا سيئة، مغنيّة عجوز، وكورال يوفّر نفسَه من أجل النوتة الأخيرة. لكن تخيّل، وبعد أن صادفت كل شيءٍ بالسوء المُتوقع، إذا بصوتٍ ملائكي غير مألوف، ينبعث من خلف الكواليس، صوت نقي كضوء القمر، غني كالشجن، قوي كالحقيقة، مغنيًا بمفردِه، بمعزل عن باقي الأصوات، وحيدًا على الأرض، وبعيدًا سوف يأخذك عن الأرض».

عندما قرأت الوصف السابق لجورج سانتيانا عن الشاعر الإيطالي جياكومو ليوباردي لفت انتباهي شيئان: تشبيه شعره بضوء القمر، والتركيز على عزلته. لم يكن سانتيانا بِدعًا من النقّاد حين شبّه شعر ليوباردي بضوء القمر، فهذا أيضًا مواطنه إيتالوا كالفينو، عندما أراد أن يتحدّث عن فضيلة الخفّة Lightness في إحدى محاضراته، استدعى شعره مثالًا: «الشيء المُعجز في شعر ليوباردي أنّه يزيل الوزن من اللغة بطريقة تجعلها شبيهةً بضوء القمر». إنّه تشبيه لا مفرّ منه، فليوباردي شاعر القمر بامتياز، لقد ظهرت مفردة القمر في شعره أكثر من خمسمائة مرة، أما عزلته فهي الصفة الأظهر في حياته، وهو ما سأركّز عليه في هذا المقال، ولعلّ العنوان الذي اختارته آيريس أوريجو للسيرة التي كتبتها عن الشاعر تثبت هذا الشيء: ليوباردي دراسة في العزَلة Leopardi: A Study in Solitude.

(1) كُتبت بتاريخ 30 أكتوبر 2013.

عاش ليوباردي حياةً شقيّة، وهذا أمرٌ لا مفرّ منه لشاعرٍ يملك عقلًا واطّلاعًا كونيين ثمّ يجد نفسَه محصورًا في قرية صغيرة ومنعزلة كقرية ريكاناتي. توجد مفارقة غريبة هنا، كما لو أنّ الظروف تعاضدت كي تهبه هذا الصوت الملائكي الأكثر حزنًا. كان والده الكونت مونالدو ليوباردي آخرَ الأرستقراطيين، وآخرَ من لبس السواد وعلّق سيفًا حول خصرِه. كان مبذّرًا، وتافهًا، وضيّق الأفق، لكنه مهووس بجمع الكتب، كما لو أنّ القدرَ أراد أن يكون هكذا كي يؤدي هذا الدور الهام في تكوين ابنه العقليّ. كان يشتري الكتب بالجُملة، وكلما سمع عن كنيسةٍ خَرِبة على وشك الإغلاق، يسارع إلى شراء مكتبتها كاملة. وهكذا، تكوّنت في قصره واحدةٌ من أغرب المكتبات وأوسعها: كتب الدين، والفلسفة، واللغة، واللسانيات، والشعر، وموسوعات، ومجلدات، ومجلّات، كلّ شيء. عندما اكتملت، نصب الكونت لافتةً فوقَها تقول إنّ مكتبته مفتوحة لجميع أبناء قريته ريكاناتي، لكن القرويين لم يكونوا مهتمين لا بالكتب ولا بالمكتبة. ليس من المبالغة إنّ قلنا إنّ الشخص الوحيد الذي استفاد من المكتبة هو ابن الكونت، شاعرنا جياكومو، والذي سيغدو -بفضل مكتبة والده- واحدًا من أعظم شعراء إيطاليا وأغناهم لغة.

ماذا عن والدة الشاعر الكونتيسة آديلايدا ليوباردي؟ لقد كانت سيدةً متديّنة إلى درجة مفرطة، وعندما شارف زوجها المبذّر على الإفلاس استطاعت بحزمها وتدبيرها أن تنقذ العائلة من الفقر. لقد بقيت هذه السيدة خالدة في صفحات الأدب بسبب الوصف المخيف الذي تركه ابنها عنها في دفتر ملاحظاتهِ: «أعرف أمًا لم تكن متطيّرة، لكنها دقيقة وصارمة في إيمانها المسيحي وممارساتها الدينية. كانت عندما تسمع بعائلة فقدت أبناءها لا ترثي لهم، وإنما تحسدهم، لأنّ هؤلاء الأطفال سيذهبون إلى الجنة مباشرة، وسيكفون عائلتهم عبء نفقتهم. لقد وجدت نفسها أكثر من مرة على وشك فقدان أحد أطفالها. حينها، لم تكن تصلّي للرب كي يتوفاهم، إذ إنّ الدين يمنع ذلك، وإنّما تحس

ببهجة عميقة، وعندما ترى زوجها يبكي حزنًا كانت تنسحب إلى خلوتها شاعرة بضيق حقيقي. كانت متفانية في تعهد هؤلاء المرضى المساكين، لكنها في أعماق أعماقها تتمنى أن تذهب جهودها سدى، بل إنّها اعترفت ذات مرة أنّ الشيء الوحيد الذي تخشاه أن تسمع أحد الأطباء يخبرها بتحسن طفلها. كانت تعتبر الجمال عقوبة حقيقية، وعندما ترى أبناءها بشعين أو مشوّهين، كانت تشكر الله بعمق، لا عن تسليم وإذعان، وإنّما بنشوة وفرح. لم تحاول أن تساعدهم في إخفاء عيوبهم، وإنما تطالبهم -بسبب هذه التشوهات- أن يزهدوا في الحياة ويتنكروا لها في ميعة شبابهم. لو قاوموا، لو حاولوا خلاف ذلك، لو نجحوا أدنى نجاح، كانت تنزعج، وتحطّ بآرائها وتعليقاتها من إنجازاتهم قدر الإمكان. لم تكن لتفوّت فرصة دون توبيخهم وتذكيرهم بعيوبهم الخَلقية، وما تقتضيه هذه التشوهات من إنكار للحياة، أن تقنعهم بتعاستهم الحتميّة، تفعل ذلك بإخلاص وتفانٍ، لا لشيء إلا كي تنقذ أرواحهم. هذه المرأة وهبتها الطبيعة مزاجًا حسّاسًا للغاية، لكنه فسد بفعل الدين».

نشأ جياكومو في هذه القرية الصغيرة والقصر الخانق، في كنف هذا الأب الغريب والأم القاسية. كان متوقعًا أن يغدو رجل دين، ولطالما ألبسته أمه مسوح الرهبان منذ طفولته. يروي جياكومو كيف أُجبِر على النظر إلى جثة أخيه المتوفي في مهده وهو لا يزال طفلًا دون السادسة. لم يعد بإمكان القس الموكل بتعليمه أن يضيف شيئًا جديدًا، فلقد فاق جياكومو معلّمه وهو لا يزال في الحادية عشرة. وهكذا انكبّ الطفل العبقري على المجلدات في مكتبة والده، فعلّم نفسه اللاتينية، واليونانية، والعبرية، والفرنسية، والإنجليزية. كان اهتمامه في البداية منصبًا على فقه اللغة واللسانيات، وهو ما وهبه مخزونًا لغويًا هائلًا سيفيده لاحقًا حين يتجه إلى الشعر. كان اكتشافه سحر فيرجيل وهوميروس وسوفوكلس نقطة تحوّل في حياته. بالرغم من عزلته في قريته الهادئة والبعيدة عن الحراك الفلسفي، علّم نفسه الفلسفة انطلاقًا من حكمة الإغريق، ثم تقدّم

بمفرده، فعالج مسائلَ غير مطروقة في دفتر ملاحظاته Zibaldone لن تلتفت إليها الفلسفة إلا في القرن العشرين. هذا الانكباب على القراءة والدرس أفسد عينيه، فلم يعد يتحمّل الضوء الساطع، وفي نفس الوقت بدأ عموده الفقري بالتشوّه والانحناء لتظهر حدبة واضحة تشوّه ظهره. حاول عمّه الذي يعيش في روما أن يصطحبه معه ليخلّصه من هذه الأجواء القاتمة، لكن والده الذي كان متعلقًا به رفض ذلك كل الرفض. لم يكن يسمح لجياكومو بالخروج من القصر إلا بمصاحبة المربين والخدم. ضاق صدر جياكومو بهذا الجو الخانق، وتطلّع إلى التواصل مع الأدباء المعاصرين في روما وبيزا وفلورنسا، لكنّ والده وقف بالمرصاد. حاول جياكومو -في إحدى المرات- الحصول على جواز سفر للهرب من منزل أسرته، لكنّ والده اكتشف ما كان يبيّته فقرّعه تقريعًا عنيفًا، وهكذا رجع جياكومو إلى المكتبة خائبًا وحزينًا، وقد امتلأ بقناعة مفادها خيبة المسعى البشري وأنّ الإنسان محكوم بالحزن والموت.

تصوروا معي: جياكومو يجلس في المكتبة منكبًا على كتبه. قماشة رثّة تعلو كتفيه كي تمنحاهما الدفء. الستائر مرخاة فوق الشرفات كي لا يضايق الضوء عينيه الضعيفتين. الظلام يحيط به ويملأ روحه. ثم فجأة، يخترق صمت المكتبة صوتٌ ملائكي. يترك جياكومو محبرته ويتجّه كالمسحور إلى إحدى الشرفات كي يتسقّط مصدر الغناء الساحر. في الجهة المقابلة من الشارع تجلس تيريزا فاتوريني، ابنة الحوذي الذي يشتغل عند والده. كانت يداها الصغيرتان تلعبان بخيوط المغزل، بينما الغناء ينبعث كالشفاء من ثغرها. أخذ جياكومو يتطلع في وجهها ويستمع إلى غنائها فإذا بالجروح تندمل داخله، ثم تطلّع إلى الأفق خلفها، فإذا بمياه البحر الزرقاء تتلامع غامزةً دون نهاية.

بعد سنوات، سيتذكر جياكومو تلك اللحظة الساحرة ويستدعيها في واحدة من أشهر أناشيده. سيعلم أنّ ابنة الحوذي تلك توفيّت مصدورة بعد إصابتها بالسلّ. سيتذكرها بعد تركه منزل والديه ومعاناته الفقر والخيبة في

بيزا. سيتذكرها ويستدعيها باسمٍ اختاره لقبًا لها (سيلفيا)، وستصبح سيلفيا -بشبابها الضائع ووجهها الشاحب- رمزًا لخيبة المسعى البشري وحتميّة الحزن على هذه الأرض. قصيدة (إلى سيلفيا) من أشهر قصائد اللغة الإيطالية وأكثرها حزنًا. الرتم في شعر ليوباردي بطيء متأمل، والموسيقي حزينة وهادئة. يزعم المتعصّبون ضد ليوباردي أنّ لغته فريدة وصعبة، فالمفردات التي يستخدمها محدودة، لكنه كالثري الذي لا يستخدم إلا الجواهر من ثروته. ديوانه أناشيد Canti من أعذب دواوين الشعر التي قرأت وأحبّها إلى قلبي. رغم أنّ أناشيده لا تتجاوز الخمسين، إلا أنّ كل واحدة منها تحفة فريدة. هذه ترجمة سريعة لقصيدته (إلى سيلفيا)..

سيلفيا، أما زلتِ تتذكرين
تلك اللحظة في حياتكِ الفانيّة
حين جلستِ -ويا لجمالكِ!-
بعينيك اللامعتين وهما لا تبارحان الأرض،
كنتِ بالكاد تفكّرين بالمضيّ قُدُمًا
عبر ذاك الباب تاركةً شبابِك خلفَه؟

دوّت الغرف الهادئة
ومعها الأزّقة
بصوتِ أغنيتكِ الأبديّة
بينما كنتِ مستغرقةً في أعمالكِ المنزليّة،
راضيةً كل الرضا
بذاك المستقبل السديمي في عقلكِ.
هكذا كنتِ تقضين في مايو العطريّ
سحابةَ يومِك.

تركتُ يومها دفتري جانبًا
والمجلّدات التي كانت سببًا
في استهلاكِ شبابي
وإتلافِ كلٍّ ما كان رَطِبًا
غضًا في إهابي.
ومن فوق شرفاتِ منزلِ أجدادي
أصختُ كي أسمعَ صوتكِ
وكيف كانت كفّكِ تنسابُ رشيقةً
وهي تشتغلُ فوق خيوطِ النول.
تطلّعتُ حينها نحو السماءِ الصافية
والأزّقة والشوارع وهي تصطبغ عسجدًا،
ها هناك بدت الجبال،
وها هناك البحر البعيد،
ولا يمكن للسانٍ أن يصفَ سعادتي يومها.

أيّة أفكارٍ هانئة،
أيّة آمال، وأيّة قلوب، آهٍ يا سيلفيا!
كيف أنّ الحياةَ والقدرَ ظهرا
كأنهما يحملان نعيمًا!
حين أتذكّرِ كل ذلك الأمل
تغمرني المرارة،
وأستشيط غضبًا ضد حظي البائس.
آهٍ أيتها الطبيعة، أيتها الطبيعة،
لمَ لا تؤدين كلَّ ما وعدتِ به؟
لمَ تضللين أطفالكِ بوعودٍ كاذبة؟

مرِضتِ، وقبل أن تذبلَ الأعشابُ في بردِ الشتاءِ
أدركتكِ المنيّة، آهٍ يا طفلتي.
لم نرَ سنواتكِ تزهرُ شبابًا،
ولم يسع الرجال أن يحرّكوا قلبكِ
بإطرائاتهم عن شعركِ تارةً،
والخجلِ المضطرمِ في عينيكِ تارة.
ولا أن تتحدثي مع رفيقاتكِ في الأعيادِ
بشوقٍ عن الحب.

ثمّ بعد مدةٍ وجيزة
مات أملي أيضًا،
وحرمتني أمهاتِ القدرِ
من الشباب.
ذهبتِ، يا رفيقة أيامي البريئة،
ويا أملي الذي أبكي لأجلِه.
أهذا هو العالم إذن؟
أهذه هي الأفراح، والعشق، والأعمال، وما
كنا نتحدثُ عنه في خلواتِنا؟
أهذا مصيرُ الجنس البشري؟
تلك اللحظة التي ظهرت فيها الحقيقة
سقطتِ. أيتها المسكينة: ومن بعيد
قادتني يدكِ وهي تشير بأصبعِ الموت الباردِ
إلى ضريحٍ عارٍ.

شيخ ينتف عثنونه[1]

يُروى أنّ القاسم بن علي الحريري -كاتب المقامات الشهير- بعد أن فرغ من تأليف جملة صالحة من مقاماته يمّم شطر عاصمة الخلافة بغداد. هناك، التحق بالوزير أنوشِروان بن خالد، ولقي حظوةً عنده، وذاعت مقاماته حتى رُشّح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة. لكن عندما كُلِّف بكتابة كتابٍ أُفحم وحصِر وانقطع، ولم يجرِ قلمه بشيء، وأخذ المسكين ينتف شعر لحيته حتى أثار سخرية المجلس، وكان مصابًا بنوع من الوسواس القهري يُدعى Trichotillomania يدفعه إلى نتف شعره عندما يعنف به القلق، فقال أحدهم يسخر منه ويذكر الحادثة:

شيخٌ لنا من ربيعةِ الفَرَسِ ينتفُ عثنونهُ من الهَوَسِ

أنطقهُ اللهُ بالمشانِ وقد ألجمهُ في بغدادَ بالخَرَسِ

وكان من شؤم تلك الحادثة اتهام حسّاده له أنّ المقامات ليست من عمله، زعموا إنّها لرجلٍ نزل عنده ضيفًا ثمّ مات، فادّعاها لنفسه. قال آخرون إنّه وجدها في جراب رجل مغربيّ. يذكر ابن الأثير هذه الحادثة في (المثل السائر) ثم يشرع في تفسيرها فيقول: إنّ المقامات مدارُها على حكايةٍ تخرجُ إلى مَخلص، مما يجعلها أسهلَ وأطوع، أما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له، لأنّ المعاني تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام. وهذا كلام بارد لكاتبٍ يتعصّب لصنعته، ولو أردنا الإنصاف لكان أحرى أن نتسقّط الرأي عند كاتب فنّان يشارك الحريري نفس هموم التأليف ويعانيها، وهو ما سنجده عند صلاح الدين الصفدي.

---

(1) كُتبت بتاريخ 6 نوفمبر 2016.

يورد الصفدي الحكاية، ثم يشرح كيف أن الإنشاء داخل في باب الفتوح والإلهام، لا يتأتى أيّ ساعة، يشرح أيضًا كيف أنّ الكتابة والكُتّاب أنماط، وفن المقامات من النمط الذي يحتاج إلى صنعةٍ وتنقيحٍ وشطبٍ وإعادة كتابة، وقد ذُكِر أنّ مسوّدات المقامات كانت حِملَ جمل، وهذا لا يتأتى إلا في خلوة البيت، بعيدًا عن العيون الشاخصة والزارية والشانئة.

لم تكن علاقتي مع المقامات حبًا من النظرة الأولى. أتذكّر درسنا (المقامة البغدادية) للهمذاني في الإبتدائية، وأني استظرفت المُكدي الذي كان يصرّ على تسمية أبا عُبيدٍ أبا زيد، أتذكر أيضًا تحلّب ريقي لأصناف الطعام المذكورة. رغم ذلك، كنت أرى المقامة نصًا متكلّفًا، يطغى همّه اللغوي على الإبداعي، ويفتقر الخيال المحلّق، وترهقه الصنعة والسَجعة، ولكم كنتُ غريرًا جاهلًا!

شيئًا فشيئًا، بدأت استشفّ الرتم في بنية المقامات، وأضبط أذني على إيقاعها، وأجد فيها متاعًا ولَذّة يفوقان ما كنت أجده في مفضّلاتي القديمة. أكثر ما شدّ انتباهي هي لعبة القط والفأر بين عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري في مقامات الهمذاني، وبين الحارث بن همّام وأبي زيد السروجي في مقامات الحريريّ. يعتبر النقاد أنّ موضوع المقامات الرئيس هو الكُدية، وهذا خطأ، إذ إنّ موضوع المقامات الحقيقي هي لعبة القط والفأر، والهروب واللحاق، التي تتكرر في أغلب مقامات الكتاب.

تبدأ مقامات الحريري في صنعاء، عندما يقف الحارث بن همّام في أحد نواديها على خطيب يعظ الناس فيبكيهم، ويأخذ ما في جيوبهم، حتى إذا دخل كهفه إذا به يعاقر النبيذ ويأكل الحنيذ -بعبارة الحريري-. يسأله الحارث بن همّام عن اسمه فيقول: أبو زيد السروجي. ثم ننتقل إلى حُلوان، فإذا بالحارث يتتلمذ على أبي زيد السروجي، لكنّ الأخير لا يلبث أن يسافر -وكأنه يهرب من تلميذه- ليرجع بعد سنوات وقد ابيضّت لحيته، محاولًا أن يستخدم القريض

والشعر لاستنباط بضعة دنانير من جيب تلميذه المكتنز، وهكذا طوال الخمسين مقامة، ينوس أبو زيد السروجي بين الخفاء والافتضاح، وبين الكُدية والعفاف، وبين الغنى والفقر، لتجد نفسَك تتساءل حائرًا: أيهما الذي يهرب وأيهما الذي يلحق؟ لو قلت: السروجي يفرّ من ابن همّام أصبت، ولو قلت: ابن همّام يفر من السروجي أصبت، ولو قلت: السروجي يطارد ابن همّام أصبت، ولو قلت: ابن همام يطارد السروجي أيضًا أصبت! الأمر أشبه برقصة عاشقين، لعبة حبيبين، وصل وهجر، تجاذب ودفع، شوق وملال، إلا أن الراقصين رجلان، مما يزيد الرقصة -أو المطاردة- إغماضًا والتباساً، لكنّ الأمر ليس بهذه الصعوبة ولا بذاك الالتباس: فكلا الرجلين لديه ما يطلبه عند صاحبه، وما يحاذر عليه منه. الحارث بن همّام شابٌ مبسوط اليد، غزير المادة، يطلب الأدب وتحصيل العلم عند أبي زيد السروجي، لكنه يخشى على ماله من أستاذه، فيضطره ذلك إلى ضروب من الهروب واللحاق. أما أبو زيد السروجي، فرجل مُكدٍ، مُدقع الفقر، يطلب المال عند الحارث فيلحقه، وهذا مفهوم، لكن هل نستطيع أن نقول إنّه يخشى على أدبه أن ينفد فيضطره ذلك إلى الهروب؟ وهل ينفد الأدب؟ من المعلوم أنّ النموَّ العلمي لأي رجل يُصاب بالضمور إذا هو تصدّر للتدريس وخالط من هم دونه علمًا وأدبًا مدةً طويلة.

لكن، ما هو الشكل الأدبي الأقدر على أداء رقصة الهروب واللحاق تلك؟ إنّها الجملة السجعية، هذا هو السر الذي لم أفهمه أثناء صباي وفهمته الآن. إنّ بنية النص السجعي تتكون أساسًا من جملتين تحاولان اللحاق ببعضهما، كلما هربت الجملة الأولى لحقتها الثانية باستخدام نفس السجعة، فتضطر الأولى إلى استخدام سجعةٍ جديدة، لتعاود الثانية اللحاق بها، وهكذا دواليك، في تنويعاتٍ لا نهائية، تماثل تنكّرات وهيئات أبي زيد السروجي، ولكي تقع على هذا الرتم وتضبطَ أذنك على إيقاعه، لا بدّ أن تقرأ كلَّ مقامةٍ قراءةً متواصلة، وإياك ثم إياك أن تقطع القراءة كي تنزل إلى الحاشية بحثا عن

معنى كلمة أو ترجمة علم، عندها سوف تفقد الإيقاع، ولكي يتحصّل لك ذلك، يجب أن تكون ذا ملَكة لغوية تغنيك عن اللجوء إلى هامش أو قاموس.

حاول السيوطي والزمخشري واليازجي -وغيرهم كثير- كتابة المقامات، لكنهم لم يغنوا شيئًا، فالمقامات كما ابتكرها الهمذاني وجوّدها الحريريّ لا بدّ أن تدور حول الكُدية ولعبة القط والفأر، عندها فقط سوف يتناسب معناها مع مبناها، ويتحقق لها ذلك الرتم الذي جوّده شيخ نتف عثنونه ذات مرة.

الحريري وكوبرسون[1]

أقرأ بمزيج من الحنق والإعجاب ترجمة مايكل كوبرسون Michael Cooperson لمقامات الحريري Impostures؛ حنق لأني أجدها تمارين أسلوبية أكثر منها ترجمة، وإعجاب لأنه نجح في جعل عمله مهرجانًا ينظم معجزات اللغة الإنجليزية تماما كما هي المقامات مهرجان ينظم معجزات اللغة العربية. يقارب كوبرسون المقامات وهو ممتلئ بالصيت الذائع عنها: ذلك النص العصي على الترجمة! يستعرض في مقدمته كل ترجماتها السابقة فيجعلها صنفين: ترجمات حرفية كُتب لها الفشل والاندثار، وترجمات جريئة كُتب لها النجاح والبقاء، ويمثّل للأخيرة بترجمات يهوذا الحريزي وفريدريك روكرت وأنا دولينيا، لذا لا مناص من أن يكون جريئًا.

يقرر كوبرسون أن يضحّي بالسجع منذ البداية. يعلل لذلك قائلا إنَّ الإنجليزية غير قادرة على تأدية الجمل المسجوعة، لذا سيستعمل عوضًا عنه تنويع الأساليب، فيترجم مرة على نمط تشوسر، وأخرى على نمط شكسبير، وأخرى على نمط فيرجينيا وولف، وهكذا. لكنك لا تملك إلا أن تنظر بريبة إلى ترجماته وهي تتكلف الوقوف كمقامة فإذا بركبتيها تصطكان (im-posture!) نعم، لقد ضحّى بأهم ما يميّز المقامة، ألا وهو الحركة. لا شيء ينقل لعبة القط والفأر بين الحارث بن همام وأبي زيد السروجي مثل النص المسجوع المكوّن من جملتين تلاحقان بعضهما، كلما هربت الأولى لحقتها الثانية، فتضطر الأولى إلى استخدام سجعة جديدة، لتعاود الثانية لحاقها، وهكذا في تنويعات لانهائية. هذا التطابق ما بين المعنى والمبنى، ما بين الحكاية والأسلوب، هو ما يكسب المقامة سحرها ويجعلها أكثر الفنون

---

(1) كُتبت بتاريخ 20 يونيو 2020.

بهجة وحركية. يُحسب لكوبرسون -على الأقل- أنه لم يهمل هذه السمة كليًا، إذ جعل معياره في اختيار الأسلوب مستمدًا من قصة كل مقامة؛ فعندما يتنكر أبو زيد السروجي في زي عجوز يختار أسلوب شكسبير الذي تزدحم مسرحياته برجال يتنكرون في زي نساء، وعندما يهفو قلب قاضٍ إلى طلعة أحد المختصمين يختار للمقامة أسلوب تشوسر الذي نقل قصصًا مماثلة في كانتبري عن قضاة تقودهم شهواتهم، وعندما تتناول المقامة رحلةً عبر الصحراء يختار لغة تشارلز داوتي المشهورة بجمالها ووعورتها، وهكذا.

يؤخذ على كوبرسون أنه كان مسكونًا بتمارين ريمون كينو الأسلوبية، وبالفصل الرابع عشر من عوليس Oxen of the Sun أكثر من المقامات. أعطى هذا قارئ ترجمته انطباعًا خاطئًا يوهم أنَّ المقامات نص يعرض قصةً واحدة بخمسين أسلوب، بينما في الحقيقة يعرض الحريري خمسين قصة بأسلوب واحد.

مأخذي الثالث على الترجمة إخفاقها في نقل عالم المقامات التاريخي والجغرافي. يطوّف بنا الحريري في العواصم والثغور الإسلامية إبّان القرن الخامس الهجري، فيُدخلنا المسجد والخمّارة والمقبرة ويُشهدنا الأعياد ومواكب الحج ومجالس العلم وحفلات اللهو، مما يجعل المقامة مرآةً تعكس حال العالم الإسلامي آنذاك. أما في ترجمة كوبرسون، فتخال أنك على ضفاف نهر المسيسيبي حين تقرأ المقامة الصنعانية لاستخدامها لغة مارك توين في (هكلبري فن)، وتخال أنك في أزقة نيويورك الخلفية حين تقرأ المقامة البرقعيدية لاستخدامها (معجم المجرمين) الذي صنفه رئيس الشرطة جورج ماتسل، وهكذا. ما سبق ليس قصورًا في الترجمة، وإنما نتيجة طبيعية لقرار استخدام وفرة الِأساليب، إذ يأتي كل أسلوب محمّلًا بمصطلحاته المتعلقة بالمطعم والمشرب والعملة والملابس والشتائم والأمثال، مما يعضّد رأي فتجنشتاين ورفاقه: العالم الذي نعيشه لغوي بالضرورة، إذ لا نستطيع مقاربته إلا لغويًا.

هذه بعض مآخذي على الترجمة، أما عدا ذلك فيشهد الله أنها من أمتع ما

قرأت وأجدره بالثناء والقراءة، لا أنهي مقامة حتى أبادر إلى التي تليها كي أرى أي أسلوب اختار ولماذا. يُحسب للترجمة أنها تطفح ظَرفًا وبهجةً وتجريبًا ومشاغبة، وهذا كله يذكّر بقلم الحريري. يُحسب أيضًا لكوبرسون تمكّنه المذهل من الإنجليزية نثرًا وشعرًا، وقدرته على اطّراح لسانه وانتحال ألسنة الآخرين، فهو تارة تشوسر، وتارة شكسبير، وتارة بوزويل، وتارة مارك توين، وتارة فيرجينا وولف، وتارة بائع سنغافوري يتحدث السينغليش، تماما كما كان أبو زيد السروجي يظهر بخمسين وجه وهيئة.

نبّه كوبرسون في مقدمته إلى نقطة كانت غائبة عني بخصوص عوالم المقامات واقتصارها على الاحتيال والكدية. عندما تخيّل الحريري أبا زيد السروجي بقدراته اللغوية فوق الطبيعية، كان يعالج طبيعة اللغة بثنائيتها الإلهية-البشرية، خصوصًا لغتنا العربية بصفتها لغة الوحي والقرآن. عادت اللغة العربية بشريةً بعد انقطاع الوحي، فكما تُستخدم للتعليم والإرشاد والهداية أصبح بالإمكان استخدامها للكذب والغش والخداع والتلبيس والكُدية. لكن حتى وهي تُستخدم في الأغراض الدنيئة ما زالت تحتفظ بطبيعتها المضيئة: ذاكرتها أنها في يوم ما كانت صوت اللانهائي والخالد.

يعتذر كوبرسون في مقدمته -وكأنه يترقّب اعتراضًا- أنَّ عمله وإن لم يكن ترجمة فهو على الأقل Transcultration (نقل نص إلى ثقافة أخرى). أكاد أوافقه، فالترجمة في ذهني نوع من الضيافة، تستضيف نصًا أو فكرةً داخل بيتك اللغوي، وكما تكرم ضيفك بأعرافك المحلية، يستحسن ترجمة النص بأعراف اللغة المضيفة. مقامات الحريري نص يحتفي باللغة العربية وقدرتها على صنع المعجزات. لا أتخيّل طريقةً أمثل ولا أحسن لنقل هذه الثيمة إلا بجعل الترجمة نصًا آخر يحتفي بقدرات موازية للغة الإنجليزية. أرى أنني بدأت حانقًا وانتهيت موافقًا، وهذه ردّة فعلي إزاء أيّ عمل يجمع بين التجريب والعبقرية.

اللحية والعثنون[1]

البديع في سمرقند

تبدأ قصة المقامات في القرن الرابع للهجرة، أو إذا تحرّينا الدقّة في سنة اثنتين وثمانين وثلاثمائة، عندما غادر شاب في الرابعة والعشرين من عمره جُرجان، مرتديًا قميص الليل، وانطلق ميممًا بوجهه صوب سمرقند. لكن قبل أن نشرع في قصتنا، لا بد أن نختار لقبًا للشاب، لنتذكّر، نحن في القرن الرابع للهجرة، حين كان أغلب الناس يتسمّى أحمد ومحمدًا وعليًا والحسين، لا بدّ أن نُلحِق بهم ألقابًا كي نميّزهم. خذوا بطلنا مثلًا، اسمه أحمد بن الحسين، ومولده قرب حاضرة الخلافة، ولو اتجه إلى الغرب لخيّل إليكم أنني أحكي عن المتنبي الذي تمخّض عن أبرع ديوان شعر عرفته العرب، لكنَّ صاحبنا اتجه شرقًا، جهة خراسان وغزنة وهرات، فتمخّض عن المقامات التي أعدّها من أبرع أشكال النثر العربي، ولهذا دُعي بديع الزمان الهمذاني، وهو ليس بديعَ زمانه وحسب، بل بديعَ الأزمنة جميعًا.

قلنا إنَّ صاحبنا خرج قاصدًا سمرقند، حتى إذا كان على بعد خمسة فراسخ منها قطع العرب طريقه، هكذا يسمّيهم، وأخذوا كل ما معه من ثياب وأموال كما يقول في إحدى رسائله، لكننا نقرأ في رسالة أخرى أنه اضطُّرَ إلى مغادرة جُرجان على عجل بعد تغيّر سلطانها عليه، وأنه نظر في أمره فكان بين جُودين: إما أن يجودَ ببأسه، أو يجودَ برأسه، فاختار الأولى، ولا يذكر سبب غضب السلطان، فهل اضطُّرَّ إلى اختراع قصة العرب وقطع الطريق عليه

(1) ورقة ألقيت في مركز الملك عبد العزيز الثقافي العالمي بتاريخ 18 ديسمبر 2021.

كي يفسِّر الحالة الرثّة التي دخل بها عندما ترك متاعه وأملاكه وهرب فوق جناح الريح؟ يجب أن نتحرَّز مع بديع الزمان هذا، فلا شيء مما يفعله يكون كظاهره، وكيف ظنكم برجل كان يكتب إلى نفسه رسائل ويوقّعها باسم أبيه كي يُظنَّ أنه ابن رجل جليل لا ينقطع شوقه على ابنه! لا، لا شيء يؤخذ على ظاهره مع بديع الزمان.

دخل صاحبنا سمرقند عاريًا ومجهولًا وفقيرًا، إلا من مواهبه التي يدركها تمامًا، وهدفٍ ما انفكَّ يلوح واضحًا أمامه: أن يغدو أشهر أدباء عصره. إنها قصة قديمة ومتكررة، لأديب يريد للناس أن يعرفوه ويقدِّروه حقَ قدره، وقديمًا كانت هناك طريقان للوصول إلى ذلك: إما أن تكتب وتنتج وتنتظر إلى أن ينتبه الناس إليك، أو تختارَ رأسَ تلك الصنعة فتهاجمه وتسقطه، وهي الطريقة التي اختارها بديع الزمان. كانت إمامة الترسُّل آنذاك -أي فن إنشاء الرسائل- تنتهي إلى شيخ وقور شارف الستين يُدعى أبا بكر الخوارزمي، وكان أعجوبة عصره حفظًا وبديهةً ونحوًا وشعرًا وترسّلًا، بل كانت رسائله تُستنسخ وتُحفظ كي يُجوِّدَ الأدباء بها كتابتهم، وكان فوق ذلك كله على علاقة حسنة بالأمراء والأعيان وأشراف البيت العلوي، فكيف لبديع الزمان العاري الجائع أن يناظر شخصًا مثل هذا؟ إنه أمر يحتاج إلى حيلة وإعمالِ ذهن.

زار البديع الخوارزمي في داره، ولا ندري ماذا حدث بالضبط، لأنه ما إن انصرف حتى بعث رسالةً يعاتب أبا بكر فيها زاعمًا أنَّ الأخير استزراه حين رآه في الخُلقان والثياب البالية. نفى الخوارزمي التهمة بحرارة، وقال إنه وفَّاه حقه سلامًا وقعودًا، ولم يرفع عليه إلا أبا البركات العلوي، وكان يخاطب البديع في رسالته بسيدي ومولاي ورئيسي، ثم أنهى قائلا إنه سيكلِّف نفسه فوق طاقتها ويشرح ما حدث، شرط أن يكفَّ الأخير عن المؤاخذة وخشونة الخطاب. يزعم البديع أنه بعد هذه الرسالة ترك الخوارزمي شهرًا كاملًا لا يذكره ولا يذهب إليه، ولا أدري هل كان ذلك الشهر فترة إعراض وترفّع،

أم فترة تلببٍ وإعداد للمعركة، يحفظ فيها أشعار خصمه، ويجهّز رسائلَ سيزعمم لاحقًا أنه أنشأها بداهة أثناء المناظرة، تساعده في ذلك حافظة لم تعرف البشرية أوعى منها. ما إن انقضى الشهر حتى أرسل يلوم الخوارزمي لاختياره القعود والتعالي. ثم حين جمعهما مجلس اقترب أحد أصحاب البديع وقال في هيئة الناصح يحذِّر الخوارزمي: «لا تناظر فلانًا، فإنه يغلبك»، ردَّ الأخير ممتعظًا: «أمثلي يُغلب وعندي دفتر مجلَّد؟» المسكين، يبدو أنه ابتلع الطُعم!

ثم حدثت المناظرة في جلستين، الأولى في مجلس نقيب الأشراف، والثانية في مجلس الوزير أبي القاسم. كانت الأولى بغرض إغاظة الخوارزمي وإخراجه عن طوره، حتى إذا تواترت الأنباء بما جرى اضطُر إلى طلب مناظرة ثانية تكون على محفل من الأمراء والأدباء والأعيان، وهكذا يتمّ لبديع الزمان ما يريد. لن أطيل عليكم بسرد ما جرى، فهو حريٌ أن يُقرأ في موضعه من رسائل بديع الزمان، لكني سأستعرض بعض الحيل التي لجأ البديع إليها كي يسحر جمهور النظّارة ويستميلهم إليه.

فمثلًا في المناظرة الأولى، حين اتفق الطرفان على أن يتنافسا في المبادهة، اقترح البديع أن يعمد إلى قصيدة للخوارزمي من ثلاثين بيتًا، فيجعلها ستين، لا يفرِّق السامع بين البيت الذي صاغه الخوارزمي بالكدّ، والبيت الذي صاغه البديع بالطبع، وهذا أمرٌ عجيب، فمن المعروف أن أي عمل أدبي مكتمل بذاته، منغلق على نفسه، لا يُضاف إليه شيء إلا أفسده، ثم يأتي هذا الدعيُّ فيزعم أنه سيُدخل أبياته في قصيدة خصمه كما يداخل المرء أصابع كفّيه ببعضِهما! منتهى الاستهانة والاستطالة على الخصم، وفوق ذلك سيفعلها على النَفَس وعفو الخاطر، هكذا يزعم! لا بدَّ أنّه أعدَّها في الشهر الذي انقطع فيه عن الخوارزمي، وغني عن القول إنَّ الأخير رفض الاقتراح وطلب من النقيب أن يختار ما يُجيزان.

ومثلًا في المناظرة الثانية، عندما تفوّق البديع على الخوارزمي في باب النحو ثم باب الحفظ ثم باب البديهة ثم فتحا باب الترسّل، طلب من خصمه أن يجاريه في أربعمائة صنف من الإنشاء، ثم بدأ يسرد ألاعيبه وحيله البهلوانية: «اكتب كتابًا يُقرأ منه جوابه»، «اكتب كتابًا وانظم شعرًا في معنيين مختلفين وافرغ منهما في نفس الوقت»، «اكتب كتابًا وأنت تنشد قصيدة أعيّنها لك حتى إذا فرغت من الإنشاد فرغت من الكتاب»، «اكتب كتابا إذا قُرئ من أوله إلى آخره كان كتابًا، فإن عُكست سطوره كان جوابًا»، «اكتب كتابًا خاليًا من الألف واللام»، «اكتب كتابًا كل حروفه مشبوكة»، «اكتب كتابًا خاليًا من الحروف العواطل»، «اكتب كتابًا إذا فُسِّر على وجه كان مدحًا، وإذا فُسِّر على وجه كان قدحًا»، إلى غير ذلك من الألعاب والحيل اللغوية التي لم يملك الخوارزمي إلا أن يصرخ محتجًا أمامها: «هذه الأبواب شعبذة!».

فن جديد لزمن جديد

إياكم أن توهمكم لغتي الحادبة على الخوارزمي أنني من حزبه، أنا مع بديع الزمان على طول الخط، لكنني لا أشفق على شيء مثل إشفاقي على فنان أو شاعر أو ممثلة كانوا نجومًا، ثم عُمِّروا ليعيشوا في غير زمنهم دون أن يدركوا أو يفهموا ذلك. هناك تسجيل يجمع بين فرانك سيناترا وإلفيس بريسلي، وأنا بالمناسبة أحب سيناترا كثيرًا. يظهر سيناترا في التسجيل متقدِّمًا في السن، بعد مضي الأربعينيات والخمسينيات وقدوم الستينيات بقضِّها وقضيضها وموسيقى الروك أند رولز. يحاول سيناترا أن يهزَّ كتفيه المتخشّبين مقلِّدًا حركات بريسلي، ثم يغني بصوته المضبوط القوي: «Love me tender, love me sweet, Never let me go»، ثم يأتي دور إلفيس، فيدفع بعُرفه إلى الوراء، ويزمّ شفتيه، ثم يدمدم بصوتٍ بالكاد تُنتزع الكلمات منه، فإذا بالجمهور ينفجر صراخًا، بينما قلبي يذوب حنوًا على سيناترا.

كيف يمكن للخوارزمي أن يفهم أنَّ هذه الألعاب اللغوية التي سماها شعبذةً إنما هي إرهاصات فن جديد سينبثق وشيكًا ويُسمّى (مقامات)؟ كيف له أن يفهم أنَّ رسائل الصابي وابن العميد وابن عبّاد لم تعد -كما كانت- النموذج الأمثل للترسّل؟ الجمهور محتاج إلى الفُرجة، وهذا ما لم يفهمه أبو بكر، وفهمه بديع الزمان. غني عن القول إنَّ المناظرة انتهت بانتصار مجلجل لبديع الزمان عمّت أنباؤه مدن الشرق جميعًا، ولكي يؤكد البديع انتصاره زعم أنَّ الخوارزمي غُشي عليه في نهاية المناظرة، أما المؤرخون -كياقوت والثعالبي- فزعموا أنَّ الخوارزمي لم يلبث سوى سنة ثم مات كمدًا، وكل ذلك من المبالغات، لأنَّ رسائل بديع الزمان تطلعنا أنَّ الخوارزمي عاش بعد خروج خصمه من سمرقند وانتقاله إلى سجستان ومروَ وسَرَخس، بل إنه كتب إلى سلطان سَرَخس يحاول أن يُفسِدَه على بديع الزمان عندما علم أنه منتجعٌ رِفدَه.

هناك قاعدة إستراتيجية يعرفها العسكريون تنصُّ على أنَّ الانتصار المدويّ يجب أن يُتبعَ بانتصارات صغيرة ومتتالية وإلا ذهبت قيمته المعنوية. هذا ما فعله بديع الزمان بالضبط، فبعد أن هزم الخوارزمي إذا به يملأ المجالس بنوع جديد من الأدب يعتمد على الحكاية والتزويق والحركة والألعاب اللغوية، اختار له لفظة (مقامات) كي تناسب الطريقة التي كان يؤدي بها هذا الفن في المجالس. إن كان شيء سيقتل الخوارزمي كمدًا، فهي هذه المقامات التي أخذت تتوالد وتتتابع أثناء إقامة البديع في سمرقند. لم تكن واحدة، ولا اثنتين، ولا مائة، وإنما أربعمائة مقامة في عين العدو!

تحوّلات أبي الفتح الإسكندري

مَن يقرأ مقامات بديع الزمان في صورتها الحالية يمتلئ بشعورين متضادين من الحسرة والبهجة؛ حسرة لأنَّ أكثر المقامات فُقِدت ولم يصلنا منها إلا ثلاث وخمسون مقامة، وبهجة لأنَّ النظر فيها مجموعةً بين غلافي

كتاب يشبه النظر في كشكول فنانٍ عبقري أثناء ابتكاره فنًا جديدًا، وهذا الفن آخذٌ بالتشكّل والتطوّر تحت أعيننا. إنَّ المقامة -كما تعلمون- قصة تتكون من بطلين، أو رقصة تحتاج إلى طرفين: الراوي والمُكدي، الغني والفقير، التلميذ والأستاذ، عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري، الحارث بن همّام وأبي زيد السروجي. لكنَّ الأمر لم يكن هكذا في البدايات. ففي المقامات المبكِّرة -كالبغدادية مثلًا- كان الراوي هو المُكدي الذي يخدع الناس ويسلبهم أموالهم، ثم انتبه البديع إلى أنَّ المقامة قد تغدو أبرع وأظرف لو أسند دور الشحّاذ إلى طرفٍ ثانٍ يقابله الراوي صدفةً أو شبه صدفة، فاخترع شخصيةً أسماها الناجم، وكأنها نجمت فجأة وطلع سعدها في دنيا الأدب، ثم اختار لهذه الشخصية مسقط رأس فدعاها الإسكندري، ثم كنّاها فإذا هو أبو الفتح الإسكندري، ثم حار ماذا يصنع به، فجعله حجّامًا مجنونًا في مقامة، وأدخله البيمارستان في مقامة، وجعله مسافرًا يضرب في الآفاق في مقامات، إلى أن استقرَّ على دور الشحّاذ المحتال العبقري، الذي يظهر في أربعمائة هيئة وأربعمائة صورة، لا لشيءٍ إلا كي يقمرَ الناس عن أموالهم.

قيل إنَّ بديع الزمان استعار سمات بطله من رجلٍ التقى به في بلاط الصاحب بن عباد، وكان ذلك الرجل يُدعى أبا دُلَف الينبوعي، ولا أدري كيف أصفه لأنه كان رحالةً ودبلوماسيًا وشاعرًا ونديمًا للملوك في نفس الوقت، كان باختصار أعجوبة، خرج أول أمره من ينبع، ثم استقرَّ في بلاط السامانيين فالبويهيين، وخرج سفيرًا في بعثات دبلوماسية إلى الصين والهند وتركستان والتبت، وله رسالتان مشهورتان تصفان ما رآه في تلك البلاد، لكنَّ الأهم من كل ذلك قصيدةٌ نظمها جمع فيها صفات الشحّاذين والمحتالين والمُكدين سمَّاها (الساسانية) نسبةً إلى ساسان ابن بهمن ابن اسفنديار الذي يُقال إنه كان ملكًا انحطّت رتبته، فتشرّد ورعى الغنم إلى أن اهتدى إلى الكُدية. يقول أبو دلف الينبوعي متحدِّثًا بلسان الساسانيين:

فنحـنُ النــاسُ كلُّ النـا سِ فـي البـرِّ وفـي البحـرِ
أخذنــا جزيــةَ الخلــقِ مــن الصّيــنِ إلــى مِصْــرِ
إلــى طنجــةَ بــل فــي كـ ــلِّ أرضٍ خيلُنــا تجــري
إذا ضــاق بنــا قطــرٌ نَــزُلْ عنــهُ إلــى قُطْــرِ
فمنــا الــكاغُ والكاغـ ــةُ والشيشــقُ فــي النَحْــرِ
ومــن دروزَ أو حــرّ زَ أو كــوَّزَ بالدَغْــرِ
ومــن درَّعَ أو قشَّـ ــعَ أو دمَّــعَ فــي القّــرِّ
ومــن مَيســر أو مَخْطَـ ــرَ واســتنغرَ للثغــرِ
ومــن بشــرَكَ أو نــوْ ذَكَ أو أشــرَكَ بالهَبْــرِ
ومــن طفشــلَ أو زنكـ ــلَ أو ســطَّلَ فــي السِــرِّ

ويمضي هكذا يعدَد أهل الكُدية والخداع والحيلة مائةً وعشرين بيتًا، إلى أن تظنَّ أنَّ جميع أهل الأرض داخلون في جماعتهم، بل إنّه لا يتورّع عن إدخال خليفة المسلمين ضمنهم، وقد كان الأخير يتذلل لنوّابه البويهيين كي يهبوه المال، وهو مقطعٌ ما انفكّ يُضحِكُ الصاحبَ بن عبَّاد كلما أنشده أبو دُلَف:

ومنَّا قيّمُ الدينِ الـ ـمُطيعُ الشائعُ الذِكْرِ
يُكَدِّي من مُعزِّ الدو لةِ الخبزَ على قِدْرِ

والقصيدة مهمة لفهم فلسفة المقامات وروحها، فهي تصوِّر عصرًا فاسدًا

أصبح الخليفة فيه لعبةً في يد نوّابه، وأصبحت البهرجة والزخرفة ستارًا يحجب الخور والفقر المتمكنين من أوصال الإمبراطورية الإسلامية، وأصبح المال حِكرًا على الحمقى وقليلي الكفاءة، ولأنَّ هؤلاء يُعنون بالظهور في أفخر الثياب والزينة، ولأنَّ الأدب والعلوم مما يُتزيّن به في ذلك العصر، دخل الكدّاؤون من ذلك الباب، فاستخدموا البهرجة اللفظية كي يخلبوا المتنفذّين ويخدعوهم عن أموالهم، وهم يخفون في باطنهم حقيقةً لا تقلُّ بؤسًا.

لم يكن بديع الزمان يحتاج أبا دُلف أو قصيدته كي يفهم كل ذلك، فالبديع نفسُه -حين نتأمل حياته وشخصيته- داخل في زمرة المُكدين، والحيل والألاعيب التي استخدمها ضد خصمه الخوارزمي تشبه ما ورد في القصيدة الساسانية. إذن لا، أبو الفتح الإسكندري -الذي اخترعه بديع الزمان بطلًا للمقامات- ليس أبا دُلَفٍ الينبوعي، وإنما بديعُ الزمان نفسُه!

الرأس المفقود

هناك مزيّة أخرى لمقامات الهمذاني لا نجدها عند تلميذه الحريري، ألا وهي تلك الروح الضاحكة المتهتكة الخليعة التي لا نملك حين نقرأ ما ابتكرته إلا أن نقهقه ونتخيّلها تضحك معنا. خذوا (المقامة الحُلوانية) مثلًا، حين مرَّ عيسى بن هشام بحُلوان وهو عائد من الحج، وأراد أن ينفض عن نفسه تعب السفر، فأرسل غلامه كي يختار حمّامًا واسعًا نظيفًا وحجّامًا ماهرًا، وغني عن القول إنَّ الغلام الذي لم يرجع إلا آخر النهار قاده إلى حمّام حقيرٍ متهالك، وحجّامٍ مجنونٍ مُبرسم. لكنَّ الفكاهة ليست هنا، وإنما فيما جرى له داخل الحمَّام، إذ ما كاد يستقرُّ فيه حتى دخل رجل عمد إلى قطعة طين ضرب بها جبينه وخرج، وكأنه يقول: هذا الزبون لي لا تلمسوه، ثم جاء آخر فشرع يدلّكه ويغمزه حتى قضقض عظامه، وهو أثناء ذلك يدندن ويصفِّر فيتطاير البُزاق منه. ثم دخل صاحب الطينة فصفع صاحب البزاق صائحًا: «يا لُكع ما لك ولهذا الرأس وهو لي؟»، فمال الثاني عليه

ولكمه محتجًا: «بل هذا الرأس حقّي ومُلكِي وفي يدي»، واستمرا يتلاكمان حتى ذهبا بزبونهما إلى صاحب الحمّام، فسأله الحمّامي: «يا رجل لا تقل غير الصدق، ولا تشهد بغير الحق، وقل لي هذا الرأس لأيّهما؟»، وأنتم حين تقرأون المقامة لا يسعكم إلا أن تصرخوا محتجِّين بصوت واحد: «هذا رأس عيسى بن هشام، استقرَّ فوق رقبته، وصحبه في الطريق، وطاف معه في الحج!». وإن كنتم تعتقدون أنَّ أهم أدواء المدنية الحديثة تحويلها الإنسان إلى سِلعة، فما قولكم بعيسى بن هشام الذي لا يرى فيه الحمَّاميُ وعاملاه إلا رأسًا يتنازعان ملكيته! ثم إنَّ المقامة لم تنتهِ على ذلك، فعندما قال صاحب الحمّام معزّيًا أحد عامليه: «يا هذا، هب أنَّ هذا الرأس ليس، وأنّا لم نرَ هذا التيس» إذا بنبؤته تتحقق، فعندما رجع عيسى بن هشام مهدودًا حانقًا، طلب من غلامه المشؤوم أن يحضر حجَّامًا علّه يداوي تعب الحمَّام، فإذا بكلام الحجَّام لا يكاد يُعقل رغم زخرفه وسَجعه. قولوا بالله عليكم، ماذا تصنعون بكلام من نمط: «ولكن كيف كان حجُّك؟ هل قَضَيت مناسِكَه كما وجب؟ وصاحوا: العَجبَ العَجَب. فنظرتُ إلى المنارة، وما أهونَ الحربَ على النَّظارة. ووجدتُ الهريسةَ على حالِها. وعلمتُ أنَّ الأمر بقضاءِ الله وقدر، وإلى متى هذا الضجر»، إلى آخر هذا الكلام المُبرسِم. يتضح لاحقًا أنَّ الحجَّام أبو الفتح الإسكندري، وأنه حين وصل حُلوان وشرب من مائها غلبت عليه السوداء وفقد عقله، لكنَّ القارئ المُدرَّب بالتداولية لا يسعه إلا أن يتساءل: هل العلّة في الكلام أم الفهم؟ في اللسان القائل أم الرأس المُستقبِل؟ وهل نسي عيسى بن هشام رأسه في الحمّام أو انطبقت عليه لعنة الحمّامي حين قال: «هب أنَّ هذا الرأس ليس، وأننا لم نر هذا التيس». مؤكدٌ أنَّ البديع لم يذهب إلى ذلك المعنى، لكنَّ المقامة -كأيِّ نصٍ سردي رفيع- تنفتح بكرمٍ أمام التأويل.

شيخٌ ينتف عثنونه

كادت المقامات تفنى بموت بديع الزمان، لولا أن سخّر الله لها رجلًا

وُلِد في قرية المَشَان قرب البصرة بعد خمسين سنة، فقرأها حتى حفظها، وتتلمذ عليها حتى أتقن جميع فنونها، هذا الرجل هو أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري، والحقيقة أنني أجد حَرَجًا كبيرًا في عدِّه تلميذًا لبديع الزمان الهَمَذاني، فالبون شاسعٌ ما بين الأستاذ وتلميذه من حيث الشخصية والصفات والسَمت: البديع خليع متهتّك، بينما الحريري رزينٌ ووقور، والبديع سريع الفكرة حاضر البديهة، بينما الحريري لا تجود قريحته إلا بعد إعمال ذهنٍ وتنقيب، والبديع صعلوكٌ ومُكدٍ -على الأقل في بداية أمره- بينما كان الحريري صاحب الخبر بالبصرة، أو بلغة عصرنا رجل مخابرات! ولو كنا نؤمن بتناسخ الأرواح، لقلنا إنَّ هذه روح أبي بكر الخوارزمي بعد أن ماتت كمدًا، وُلِدت في قرية المَشان وقد نسيت عداءها القديم لبديع الزمان، ثم قرأت مقاماته في الكتاتيب فامتلأت بها إعجابًا وحاولت تقليدها.

هناك قصة تُروى عن الحريري تفيد أنه بعد أن فرغ من تأليف جملة صالحة من مقاماته يمّم شطر عاصمة الخلافة بغداد. هناك، التحق بالوزير أنوشِروان بن خالد، ولقي حظوةً عنده، وذاعت مقاماته حتى رُشّح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة. لكن عندما كُلِّف بإنشاء كتابٍ أُفحم وحصِر وانقطع، ولم يجرِ قلمه بشيء، وأخذ المسكين ينتف شعر لحيته حتى أثار سخرية المجلس، وكان مصابًا بنوع من الوسواس القهري يُدعى Trichotillomania يدفعه إلى نتف شعره عندما يعنف به القلق، فقال أحدهم يسخر منه:

شيخٌ لنا من ربيعةِ الفَرَسِ ينتفُ عثنونَهُ من الهَوَسِ
أنطقهُ اللهُ بالمَشَانِ وقد ألجمهُ في بغدادَ بالخَرَسِ

لا بدَّ أنَّ الحريري حين سمع البيتين تذكَّر الطريقة المهينة التي صوّر بها البديع خصمه أبا بكر الخوارزمي، وكيف كان يقطِّع شعرَه أثناء مجاراته البديع في فنون الترسّل. لم يدر ببال الحريري أنَّ المقامات كانت تحتاج إلى هذا

التمهّل والتشذيب والتنقيح كي تتحوّل من فنٍ إلقائي إلى كتابي، ومن نصوصٍ تُشاهد وتُسمع إلى نصوصٍ يقرأها المرء في خلوة داره. صحيح أنَّ مقامات الحريري تفتقر إلى حيوية وفكاهة وخلاعة بديع الزمان، لكنَّ عناصر القصة لدى الحريري أكثر اختمارًا، كما أنها اكتملت خمسين مقامة، والخمسون عدد مدوّر له سحره، بينما بقيت مقامات البديع مخطوطًا ناقصًا نتحسّر على مفقوده أكثر من بهجتنا بموجوده.

لنأخذ (المقامة الواسطية) مثالًا على ما تتميّز به مقامات الحريري. هرب الراوي الحارث بن همّام إلى مدينة واسط لجريرةٍ لا نعلمها، واختار خانًا نظيفًا وفسيحًا لكنه ممتليءٌ بشذّاذ الآفاق، ثم حين أغلق الباب على نفسه إذا به يسمع حديثًا يصله عبر جدار الحجرة المجاورة، وكان الحديث يجري على هذا النمط: «قم يا بُنيّ لا قعد جَدّك، ولا قام ضِدُّك، واستصحب ذا الوجهِ البدريّ، واللونِ الدُريّ، والأصلِ النقيّ، والجسمِ الشقيّ، الذي قُبِضَ ونُشِر، وسُقِيَ وفُطِم، وأُدْخِل في النّارِ بعدما لُطِم، ثم اركُض إلى السوق، ركضَ المَشوق، فقايض به اللاقحَ المُلْقح، المُفسِدَ المُصلِح، المُكْمِدَ المُفرِح، المُعنّي المُروِّح، ذا الزَّفير المُحْرِق، والجنينِ المُشْرِق، واللفظِ المُقنِع، والنَيلِ المُمتِع، الذي إذا طُرِق، رعَدَ وبرَق، وباحَ بالحُرَق، ونَفَثَ في الخِرَق». يعلم قارئ المقامات ولع الراوي الحارث بن همّام بهذا النوع من الكلام، وأنه قد يترك تجارته أو يتنازل عن ثروته في سبيل أن يفهم لغزًا أو يفكَّ تورية. لكن ما حاجة الجار المجهول إلى أن يتحدَّث إلى ابنه بالتورية وقد تضمنتهما حُجرةٌ مغلقة؟ أليست التورية فخًا يستخدمه الكدّاؤون كي يخلبوا الأثرياء وأصحاب التجارات؟ هل يمكن أن يكون هذا الجار المجهول أبا زيد السروجي، الذي كلما وقع الحارث بن همَّام على هويّته زاغ منه ليلقاه في مقامة أخرى؟ هل اكترى هذه الغرفة وهو يعلم أنّ الحارث بن همّام يتنصّت خلف الجدار؟ لحق الحارث بن همّام الفتى إلى السوق، ورأى مصداق ظنه حين قايض الفتى

رغيف الخبز بحجر القدَّاح، ثم حين رجع إلى الخان وجد أبا زيد السروجي جالسًا على العَتَبة. هشّ أبو زيد لرؤية صديقه القديم، أو هكذا تظاهر، وحين استفهمه عن حاله أجاب الحارث أنه لجأ إلى واسط هاربًا ومفلسًا، فعرض أبو زيد أن يزوِّجه فتاةً ثريّةً من واسط. اعترض الحارث قائلًا إنه لا يملك ما يُمهِرها به، لكنَّ أبا زيد طمأنه قائلا إنه سيتكفّل بذلك، وإنه سيخطب خطبةً غَرَّاء لم يُسمع مثلها، وغني عن القول إنَّ الحارث وافق أخيرًا لا طمعًا برؤية الخطيبة، وإنما لسماع الخطبة. أعلن أبو زيد أنه سيولِم احتفالا بالخطبة، فلم يبق أحدٌ من أولئك الشُذّاذ ونزلاء الخان إلا جاء، وتجمهروا ينتظرون كلمته ثم الشروع في الأكل، وأبو زيد ينظر في اصطُرلابه حينًا، وفي جداوله الزمنية حينًا، يوهمهم أنه ينتظر الطالع المناسب، بينما هو يريد أن يوقعهم في النعاس. شرع أخيرًا في خطبته الطويلة الخالية من الإعجام -أي النقط-، وكأنَّ الحريريّ يعوِّض بألاعيب بطله اللغوية ما كان يعجز عن أدائه بداهةً وعلى النَفَس كما كان يفعل أستاذه بديع الزمان في المجالس. عندما فرغ أبو زيد من خطبته شرع الحضور يأكلون الحلوى، وما هي إلا لحظّات حتّى خرّوا صرعى على أذقانهم. سأل الحارث بذعر أبا زيد عن جليّة الخبر، فاعترف الثاني وهو منهمك بإفراغ جيوبهم أنه خلط الحلوى بالبنج. تلفّت الحارث يمنةً ويسرة وقد أيقن بالعطب، وعندما عنّف أبا زيد على فعلته النكراء أجاب أبو زيد أنَّ الأمر أسهل مما يتصوّر، فإما أن يفرَّ معه قبل مجيء الشرطة، أو يأكل الحلوى المخلوطة بالبنج ويخرّ مع القوم الصرعى فيسلم من التهمة.

أظنكم لاحظتم أنَّ عناصر القصّة أكمل في هذه المقامة، كما أنَّ عناية الحريري بلعبة القط والفأر واللحاق والفرار بين الراوي والمُكدي أظهر وأكثر انضباطًا، وبالتالي عنايته بالسَجْع كأداةٍ أسلوبية هي الأقدر على تحقيق شرط الحركة في المقامات، فالمقامة في الأخير نصٌ يتكوّن من جملتين، كلما فرّت الأولى لحقتها الثانية بتكلّفها نفسَ السَجْعة، ثم حين تضطر الجملة الأولى

إلى استخدام سجعةٍ جديدة، تعاود الثانية اللحاق بها، وهكذا دواليك، في تنويعاتٍ لا نهائية، تماثل ما يجري بين الحارث بن همَّام وأبي زيد السروجي.

في الكوميديا البشرية لبلزاك، عندما ضجّت شوارع باريس بالجريمة وارتفع لغط الناس، اضطرت الحكومة إلى الاستعانة بفوتران القادم من عوالم اللصوص السفلية فوضعوه على رأس جهاز الشرطة، عندها فقط انقطعت الجريمة. ما حدث في عالم المقامات يشبه ما حدث في الكوميديا لكن بطريقة عكسية، فعندما مات أبرعُ مُكدٍ عرفه عالم الأدب، أعني بديع الزمان الهمذاني، كادت المقامات تفنى لخلو الساحة ممن يفوق البديع في الكُدية والتحيّل والألاعيب اللغوية، لكنَّ المقامات لم تكن تحتاج مُكديًا آخر، وإنما رجل خبيرٍ يعلم جميع حيل وعوالم المُكدين دون أن يتلوّث بسوء طويّتهم، وهو ما تمثّل في شخص أبي محمد القاسم بن علي الحريري. عندها فقط باحت المقامات بأسرارها.

اللحية المقبوضة

رغم أنَّ مقامات الحريري هي الأشهر في دنيا الأدب، ورغم ما كُتب لها من نباهة الذكر وبعد الصيت واستطارة الشهرة، حتى قيل إنَّ الحريري وقّع بخطِّه في إحدى السنين على سبعمائة نسخة، إلا أنّه رحل وفي قلبه شيءٌ من عَجْزه عن مجاراة بديع الزمان الهمذاني، وكيف أنَّ ما يؤدّيه أستاذه في المجالس وعلى النَفَس وابن اللحظة لا يستطيع الحريري أداءه إلا بإدامة الفكرة والتنقيح ونتف العثنون. لكن هل كان البديع بريئًا من كل هذا؟ أكان يا ترى إذا رجع إلى حُجرته وأغلق الباب على نفسه يُطيلُ الفكرة، ويَشطبُ الفقرة، ويتخيّر الكلمة، ويحذف ويضيف، ثم إذا برز إلى المجالس أدّى ما أعدّه وكأنه يقوله بديهةً وعفوَ خاطر؟

يمتليء عالم المقامات بمشاهد مثل هذه؛ يتبع عيسى بن هشام أبا الفتح الإسكندري إلى مغارة، أو يلحق الحارث بن همّام أبا زيد السروجي إلى خان، حتى إذا اطمأن المُكدي إلى خلوته نزع رداءه، أو فتح عينيه، أو شرب خمره، أو باح بسرِّه، على مرأى ومشهد من الراوي. لكنَّ الأمر أصعب مع بديع الزمان، فنحن لا نملك شهاداتٍ على ما كان يفعل في خلوته، وعندما يحضر الشاهد يحور البديع مباشرة إلى دور المُكدي. كيف لنا إذن أن نقعَ على سرِّه؟

هناك قصةٌ عجيبة في كتب التراث، تروي كيف مات بديع الزمان الهمذاني، وهي في غرابتها وهولها تنافس قصص إدغار آلان بو القوطية. تقول القصة، إنَّ بديع الزمان عندما مات بالسكتة عجَّل أقاربه في دفنه فأفاق في قبره وسُمِع صوته يستغيث وسط الليل، وأنه حين نُبِش عنه وجدوه وقد قبض على لحيته ومات من هول القبر. قصةٌ غريبة، أظن القُصّاص وضعوها انتقامًا مما فعله البديع بحقِّ الخوارزمي، لكني لا أستطيع أن أقرأها دون أن أستحضر منظر الحريري وهو ينتف عثنونه أمام الملأ شعرةً شعرة، وقد عجز عن إنشاء رسالةٍ يهذّها البديع من أولها إلى آخرها ومن آخرها إلى أولها دون أن تندى منه قطرة عرق، لكنَّ بديع الزمان هذا ما إن أغلِق عليه وفاء إلى نفسه حتى أهوى على جماع لحيته يقبضها، أليس كذلك؟

كائنات أدبية[1]

هناك كائنات أدبية تأبى أن تبقى حبيسة الورق، فتخرج من صفحات الكتب، وتقابلك على الشاشة، أو فوق لوحة، أو في إذاعة، قبل أن تفتح كتابًا وتقرأ عنها كما أراد لك كاتبها، وإن كان اللقاء في الطفولة ترك أثرًا غائرًا في روحك. حدث ذلك في طفولتي حين شاهدت (أحدب نوتردام) على الشاشة، ولقاء كوازيمودو هذه الأيام أخفّ وطأةً على الأطفال، فهو المسخ اللطيف الذي يصوره فيلم ديزني 1996، أما قبل ذلك، فلقد كان وحشًا نافر العينين، مشقوق الجفنين، منزع الرموش، يملأك فَرَقًا وذعرًا. كنّا يومها في منزل جدّي في الدمام، وتلفاز الشرقية يختلف عمّا درجنا على رؤيته في القناتين الأولى والثانية، تصلهم بعض قنوات الخليج، وقناة أرامكو، بما تعرضه من أفلام تفوق خيالنا. وهكذا وجد الطفل نفسه وجهًا لوجه أمام سحنة كوازيمودو الرهيبة، ولو كانت والدته قريبة لنهرته. وكأي طفل تتلمذ في مدارس حكومية، كانت معرفتي باللغة الإنجليزية صفرًا. أخذت أطالع الفيلم فاغر الفم، غير مدركٍ نصفَ ما يحدث، أتأمل سحنة كوازيمودو المرعبة، وقوام أزميرالدا الرشيق. تُرى هل كانت الممثلة جينا لولو بريجيدا؟ أم مورين أوهارا؟ أم سلمى حايك؟ ما عدتُ أذكر! ما أذكره جيدًا، وكأنه الأمس، مشهد المشنقة التي نُصبت للغجرية، وكيف خلّصها كوازيمودو. كنت أتطلع وأتساءل بضيق: لماذا يعذّبونها؟ وازددت قهرًا حين نصبوا مشنقتها واندفعوا يغمغمون بصلواتهم الكاذبة، وفجأة، قفز كوازيمودو واختطفها، واعتلى الكاتدرائية صارخًا: !Sanctuary! Sanctuary ، لا زال صوته الأجشّ يتردد في ذاكرتي الطفولية فيملأني رهبة: سانكتشوري! سانكتشوري! بمعنى: حِمى! حِمى!

---

(1) كُتبت بتاريخ 6 أبريل 2018.

لم أفهم وقتها معنى الكلمة، ولا لماذا وقف الغوغاء عاجزين عن اقتحام الكاتدرائية وسحل ضحيتهم. حتى بعد أن كبرت، وجدت مفردة «حِمى» أقلّ بكثير مما جاش في خاطري حينها.

حصل مثل ذلك لاحقًا، لكن مع رواية أخرى ومؤلفٍ آخر، وفي سنٍ أكبر قليلًا. كان والدي حريصًا على اقتناء جريدة القبس الكويتية وقراءتها، وكان يصدر معها مُلحق ثقافي للناشئة، بشكل أسبوعي، أو شهري، ما عدتُ أذكر! كان والدي -حفظه الله- يقتطع هذا الملحق ويناولني إياه، وكان أكثر ما يجذبني صفحة خُصصت لسرد مغامرات (الكونت دي مونتي كريستو) على شكل حلقات. أذكر أول مرة وقعت عيناي على الصفحة: صورة أفقيّة كبيرة وملوّنة، مقتطعة من فيلم ريتشارد تشامبرلين 1975: ها هناك زنزانة مُظلمة رطبة، ورجلان أشعثان، كثّا اللحية، بائسان، يقبعان فيها. أخذت أتأمل الصورة مندهشًا مرعوبًا: كم يجب أن تلبث محبوسًا كي تبلغ لحيتك وشعرك وأظافرك هذا الطول وهذه الرثاثة؟ لا بدّ أنّها سنين عديدة! شرعتُ أقرأ حلقات الرواية، فخلبت لبّي، وتعجّبت: كيف لرجلٍ نقي السريرة كإدموند دانتيز، لم يضر أحدًا، ولم يسع للإيقاع بأحد، كيف له أن يُدفن في هذه الزنزانة ويُنسى، لا لشيء إلا لأنّ أحدهم اشتهى وظيفته، وآخر اشتهى خطيبته، وثالثًا كان يشعر بالضعة أمامه، ورابعًا اكتشف أن دانتيز بريئ الساحة، لكنّ القدر وضعه في طريق طموحه السياسي فما كان منه إلا أن دعسه. عندما كبرت، أدركتُ أنّ هذا الشيء الذي وصفه دوما حقيقي، وشائع جدًا، وتعجّبت كيف أنّ هذه الرواية التي تُصنف كخيالٍ ورومانس وأدب وشاح وخنجر Cloak and Dagger استطاعت أن تنفذ إلى إحدى الحقائق الكونية بهذا الشكل البديع. عندما قرأت كانط لاحقًا، وقانونه الأخلاقي القائل: لا تجعل الآخرين وسائلَ وإنّما نهاياتٍ بذواتهم، تذكّرت مباشرة إدموند دانتيز، وكيف أُلقي في السجن لأن رفقاءه دانجلار وفيرناند وكاديروس وفيلفور عاملوه كوسيلة وليس نهاية.

لكنّ أكثر ما جذبني في الرواية فصول السجن، أو ما أسمّيه (لعبة الجدران الأربعة). تتفجر روايات دوما مغامرة وحركة، إلا أنّه يبلغ أقصى إبداعه حين تُسجن شخصياته وتُقيّد حركتها، وكأنّه يُضطر إلى كبح جماح قلمه. حصل هذا في (الفرسان الثلاثة) عندما سُجنت ماي ليدي، وفي (الكونت مونت كريستو) حين سُجن دانتيز. سُجن وهو لا يعلم السبب، كاد جهله يدفع به إلى الإلحاد أو الجنون، حتى تعرّف على سجينٍ آخر يُدعى الأب فاريا، أكثر تجربةً، وأخبر بطبائع البشر. قصّ عليه ما حدث، فقام بربط الخيوط السائبة، بكل بساطة، وأمام عيني دانتيز، فإذا بالأخير يرى الحقيقة ماثلةً أمامه، ويتعرف المجرمين الأربعة. هذه الفصول تكاد تكون معجزةً في السرد، خصوصًا حين يلحظ القارئ أن دانتيز كان يحوي في باطنه كل المعلومات اللازمة لإدانة المجرمين ومعرفتهم، لكنه لسلامة طويّته بقي عاجزًا عن الوصول إليها، ولمّا وقعت القصة في يد رجلٍ مجرّب اتضح كل شيء بدقائق. يرى كثيرون أنّ هذه الفصول هي البذرة الحقيقية لما سيُدعى لاحقًا قصصًا بوليسيًا، وأنّ ألكساندر دوما -وليس إدغار آلان بو- هو مبتكره الحقيقي. هناك عشرات الترجمات العربية للرواية، كلّها مختصرٌ ومخلّ، لا يتجاوز المئتين أو الثلاثمائة صفحة، بينما تقع الرواية في ألف وخمسمائة صفحة[1]. لم أقرأ إلا حلقاتٍ معدودةً في ملحق القبس، ثم انقطعت الجريدة وبقيت أحنّ أبدًا إلى عشق طفولتي القديم، إلى أن عزمت السنة الماضية على قراءتها كاملة، وأردت أن أدلل نفسي، فقرأتها في نسخة George Routledge & Sons, 1888 المطبوعة في خمس مجلدات، والمزيّنة بمئات الرسوم، وكانت من ألذّ تجاربي القرائية.

ثالث هذه اللقاءات مختلف بعض الشيء، بل مختلفٌ تمامًا، فالشخصية تاريخية لا خيالية، ولقاءي بها كان على موجات الأثير. كنت أجلس في المقعد الأمامي للسيارة، بجانب والدي، وكانت تُذاع تمثيلية صوتية تصفُ

---

(1) صدرت الرواية لاحقا بترجمة كاملة وأمينة بقلم الرائع محمد آيت حنا عام 2020.

مقتل مسلم بن عقيل رحمه الله. هل كان الإنتاج عراقيًا؟ أظنّ ذلك! فلقد كان المؤدون يتحدثون بفصاحةٍ وبمخارج حروف بطريقة لا يجيدها إلا العراقيون. لم أكن قرأت بعد تلك الفصول الشائكة من التاريخ، لكني فجأة، وبغير تحرّز، رأيت أمامي مسلم بن عقيل، يخطرُ وحيدًا في أزّقة الكوفة، بين الأفاعي والظباع، وقد تكون محاطًا بعشرات الناس وتظل -رغم ذلك- وحيدًا. رغم أن التمثيلية إذاعية إلا آنّها مثّلت كل شيءٍ أمامي كأني اراه. ورغم غرارتي وحداثة سني أبصرت مباشرة ما تخبئه النفوس من غدر وخِسة. أخذت أجري خلف مسلم لا أكاد أصدّق كيف تحوّل سفير الحسين إلى لاجئ مطارد! واحترقت غيظًا عندما دلّ عليه ابن المرأة التي لجأ إليها واختبأ في دارها.

أتذكّر الآن هذه اللقاءات الطفولية المبكّرة: لقائي بكوازيمودو، وبإدموند دانتيز، وبمسلم بن عقيل، فيتسلل الشكّ داخلي إزاء بعض التفاصيل: هل كان الفيلم ملوّنًا أم أبيضَ وأسود؟ هل كانت الجريدة القبس أم العربي؟ هل كنتُ أجلس في المقعد الأمامي أم الخلفي؟ وفجأة ينكشف لي شيء مهم عن ذاكرة الطفولة: إنّ ما نتذكّره بكل هذا الوضوح، وبكل هذا الإلحاح، وبكل هذه الدقة، ليس إلا مشاعرنا الطفولية فقط، إنّها الهيكل الذي تحوّل مع الزمن أحفورةً يتجمع حولها الرمل، أما ما سوى ذلك من مشاهدَ وصورٍ وألوان فمحض هباء، يطير بنفخةٍ واحدة!

مسرح الدمى المتحرّكة[1]

كتب هاينريش فون كلايست مرّة في إحدى رسائله: «كل حركة أوليّة وغير واعية جميلة، وكل شيء يفهم نفسَه ملتوٍ ومشوّه. آه أيها العقل! أيها العقل البائس!» ثمّ لم تلبث هذه الفكرة طويلًا، إذا سرعان ما ترجمها إلى مقالٍ رشيق بعنوان: (مسرح الدمى المتحرّكة)، يمزج فيه بين القصّ والتأمل الفلسفي، ويعالج ثيماتٍ متعددة هامة كالجلال والجمال والوعي والمعرفة، كل ذلك في قالب قصصي بديع.

يبدأ المقال على لسان راوٍ -قد يكون كلايست نفسه- يخبرنا أنّه كان يتسكع ليلًا في الحديقة العمومية في شتاء 1808 عندما أبصر السيد ك. كان السيد ك هذا رئيس الراقصين في دار الأوبرا، ولطالما رآه الراوي يقف متسمّرًا أمام مسرح الدمى يراقبها وهي تتحرك. أثار الراوي معه هذه المسألة، فأجاب الراقص أنّ الدمى تمدّه بلَذةٍ منقطعة النظير، وأنّ أيّ راقصٍ يسعى إلى تجويد صنعته لن يعدم شيئًا يتعلّمه منها، ثم شرع يتحدث عن الميكانيزم الذي يحرّكها، وكيف أنّ من يحرّكها لا يحتاج إلى شدّ كل خيطٍ وكل إصبع على حدة، فلكل حركة مركز جاذبية خاص بها. أي نعم، يكفي أن تحرّك المركز -حيث جوف الدمية- كي تتبع الأعضاء وكأنها محض بندولات. إنّها حركة بسيطة مستقيمة للمركز، وستبدأ الأعضاء باقتراح منحنياتٍ وتكوين أقواس. إنّ لهذه الحركة من الجلال ما يتعذّر على أي راقص أن يتكلّفه، فحركة البشر يعتورها التصنع والخرق، ذلك أنّ روح الراقص تقع خارج مركز جاذبية الحركة. أعطى الراقص أمثلة على ما يعتور الحركة البشرية من التكلّف والصنعة، فها هي الراقصة التي أدت قبل أيام دور دافني وهي تهرب

(1) كُتبت بتاريخ 22 أكتوبر 2016.

من أبولو، كانت روحها في الفقرات السفلى لعنقها حتى كادت تنقصم! وهذا الراقص الذي أدّى دور باريس حين وهب التفاحة إلهات الجمال، ألم تكن روحه في مفصله؟ لقد فقد البشر الجلال لأنهم أكلوا من شجرة المعرفة، وأصبح وعيهم بذواتهم يعتور جميع حركاتهم، وأُوصدت الجنة دونهم، ووقف الملاك رصدًا دونها.

هنا ذكر الراوي -وقد بدأ يحزر غرض محدّثه- قصةً لفتى سبّاح، كان من معارفه، كانت حركاته تتسم بالجلال، ولمّا يتسلل الغرور بعدُ إلى قلبه، إلى أن رأى نفسه يومًا على المرآة وهو يتكلّف رفع قدمه، فاستدعى المنظر في ذهنه تمثالًا كان قد رآه في المتحف لشابٍ ينزع شوكةً من قدمه. ابتسم الفتى لنفسه، وجذب انتباه محدّثه نحو التشابه، لكنه حين أراد أن يستعيد وضعيته السابقة إذا بالخرق والتصنّع يعتوران حركته مرّةً بعد مرّة. اجتاح التغيّر منذ ذلك اليوم كيان الفتى. صار يمضي ساعاتٍ طوالًا أمام المرآة، وفقد كل ما تميّزت به حركاته من جلالٍ حتى لم يبق منها شيء.

أنهى الراوي قصّته، فهزّ الراقص رأسه وقال إنّه سيحكي قصةً مختلفة لن يفهم محدّثه مغزاها أو علاقتها بالأولى إلى أن يصل نهايتها. سافر مرة إلى روسيا، حيث خاض لعبة المبارزة ونزع سيف ابن مضيفه، فما كان من الأخير إلا أن قاده إلى مخزن حطب وراء المنزل وقال إنه سيريه ندًا حقيقيًا، وكانت المفاجأة حينما رأى دبًا ضخمًا يقف على ساقيه الخلفيتين ويزمجر. لم يصدق عينيه أول وهلة، لكنه حين بدأ الطعان كان الدبُّ يصدّ الضربات تباعًا دون خطأ، والأغرب أنَّ الدبَّ لم يكن يحرّك ساكنًا حين يخادعه ويتحرك كما لو أنه يهمّ بتسديد طعنة زائفة. لقد خُيّل إليه أنّ الدبَّ ينظر إلى روحه مباشرة، فيميز الحرّكة الحقيقية من المزيّفة. ختم الراقص قائلا: في هذا العالم العضوي، كلما خفّ التفكير والتأمل والاستبطان انبثق الجلال أكثر سطوعًا وغَلَبة، لكنّ الأمر كالخط المستقيم الذي حين يتقاطع مع آخر في

نقطة يختفى في اللانهاية، لينبثق من الجهة الأخرى، أو كصورتنا حين تهوي في قرارة المرآة اللانهائية، لتظهر ثانية على سطحها، وهكذا هو الجلال: بعد قطعه اللانهاية، يرجع إلينا مرة أخرى، ويظهر نقيًا بذاك الشكل الجسدي الذي ليس لديه وعي ألبتة، أو أنّ له من الوعي ما لا نهاية له؛ الدمية أو الإله. سأل الراوي: معنى ذلك أنّه يتوجب علينا أن نأكل ثانية من شجرة المعرفة كي نسترجع البراءة؟ فأجاب الراقص: بالطبع، وسيكون ذلك الفصل الأخير في التاريخ البشري.

كان الكاتب النمساوي هوجو فون هوفمانستال معجبًا بهذه القطعة جدًا، ولقد كتب مقرّظًا: لم يسبق لكاتب إنجليزي أو فرنسي أو إيطالي -منذ ذاك العهد الذي كان أفلاطون يكتب فيه أساطيره الخاصة- أن أنتج قطعة فلسفية تلمع بالعبقرية والسحر مثل قطعة كلايست عن الماريونات.

ولكنّ النجاة هي الغريبة[1]

لكل ديوان مفتاح، إن وقعت عليه تكشّف لك الديوان وباح بأسراره. قرأت ديوان لسان الدين بن الخطيب مؤخرًا، وهو ديوان ظاهر الصنعة، مُتكلّف التراكيب، لكن لأني قرأته بغرض التفتيش عن آثار أقدام يمكن أن تدلّ على صاحبها وهو يجدّ هربًا من مصيره، انقلب الديوان ذهبًا. وابن الخطيب من الشعراء الذين لا يمكن أن تقرأ لهم دون أن تفكّر بنهايتهم الدموية، شأنه شأن لوركا، والحلّاج، وعبد يغوث بن صلاءة، فمن المعلوم أنّ الغوغاء اقتحموا عليه سجنه وقتلوه خنقًا، ثم عادوا في اليوم التالي فنبشوا قبره، وأضرموا النار بجثته.

وسرّ مأساته -رحمه الله- أنّه كان يحوي في إهابه ثلاثة رجال: رجل الدولة، والأديب، والعالِم، وكل واحد من هؤلاء كان من الضخامة بحيث يزحم الآخرين ويضيّق عليهم. فعلى صعيد السياسة، وزر ابن الخطيب للسلطانين أبي الحجاج يوسف وابنه الغنيّ بالله، وكان كما روى ابن خلدون وغيره من معاصريه سياسيًا كفؤًا ومحنكًا، يبطش بأعدائه، ويتحرّز منه أصدقاؤه، حتى لتخاله أمير ميكيافيلي. أما على صعيد الأدب، فهو صاحب الموشح ذائع الصيت:

جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ

إذن كان شاعرًا كبيرًا، وكاتبًا مُترسّلًا، تُعدّ رسائله في ميزان عصرها آية في البيان، وكان فوق ذلك محبًا للجمال والمسامرة وجلسات الفن والموسيقى والأدب والطرب، حتى لتخاله روحًا كلّه. أما على صعيد العلم، فلقد كان متبحّرًا في علوم عصره كلها، يتقنها من فقه وكلام وأصول وتصوّف ونحوٍ وطب، ولم يكن أحبّ إليه من أن يُخلّى بينه وبين كتبه ليقرأ ويُصنّف، ومن

---

(1) كُتبت بتاريخ 28 فبراير 2018.

قرأ سيرته يدرك أن السنتين اللتين قضاهما منفيًا في سَلا بين كتبه هي الفترة الوحيدة الهانئة في حياته المضطربة، ولقد بقي يحنّ إليها طوال حياته، ولم أرَ رجلًا حنّ إلى منفى غير شاعرنا ابن الخطيب.

وخير ما يصوّر هذا الصراع المحتدم ما بين السياسي والأديب والعالِم في شخص ابن الخطيب قوله:

إن تورّعتُ أصبحتْ حوزةُ الملـ ـكِ ضياعًا لجُرأةِ الفُجّارِ

أو تقاعدتُ أصبحَ الأمرُ فوضى تلعبُ الشاةُ فيهِ بالجزّارِ

أو تعرّضتُ وانتدبتُ سمِعتُ الـ ـنقدَ حالَ الإيرادِ والإصدارِ

سُئل مرةً عن حاله فأجاب:

أملي من الدنيا تأتّي خلوةٍ في منزلٍ بادٍ خصيبِ الجانبِ

أُذكي به زندَ القراءةِ والقِرى رحبُ الجنابِ لطارقٍ أو طالبِ

حتّى ألاقي اللهَ لم تصرفنيَ الـ أوهامُ عنهُ بشاغلٍ أو شاغبِ

ولقد انصاع شاعرنا لإغراء العزلة أخيرًا، لا سيّما بعد تكالب أعدائه عليه، وتأليبهم السلطان الغنيّ بالله ضده، فعقد العزم على الرحيل، وأوهم سلطانه أنه خارج لتفقد الثغور، حتى إذا وصل جبل طارق جاز المضيق، وفارق الأندلس، ولم يدرِ -رحمه الله- أنّه يخطو نحو هلاكه. أغاظ محمدًا الغنيَّ بالله تركُ وزيره له، وألحّ أعداؤه في السعاية حتى نسبوه إلى الإلحاد والحلول بإيعاز من السلطان، فحاكموه غيابيًا، وأحرقوا كتبه، وكان شاعرنا مطمئنًا إلى جوار سلطان المرينيين، فلما مات أسلمه السلطان الجديد إلى أعدائه في صفقة سياسية دنيئة.

هناك مسحة من الجبرية أو الحتميّة القدريّة Fatalism تملأ ديوان ابن الخطيب، وتجلل معظم قصائده، خصوصًا رثائياته، وكأنه كان يحدس بخاتمته الرهيبة ويحاول الفرار منها طوال صفحات الديوان، أو كأنّه يفرّ من قدره ليرتمي فيه دون علمه. وللشاعر مقطّعات عديدة تعبّر عن إحساس قويّ بوقتية الحياة وحتميّة زوالها. نظر مرةً في ساعة الرمل (المنكانة) فقال:

تأمّلِ الرملَ في المنكانِ مُنطلقًا ... يجري وقدِّرهُ عُمرًا منك مُنتهَبا

واللهِ لو كان وادي الرملِ ينجدُهُ ... ما طال طائلةُ إلا وقد ذهبا

يقصد وادي الرمل الواقع شمال مدريد. كتب مرة بعد أن نزل رملةً ثم فارقها:

أقمنا برهةً ثم ارتحلنا ... كذاك الدهرُ حالًا بعدَ حالِ

وكلُّ بدايةٍ فإلى انتهاءٍ ... وكلُّ إقامةٍ فإلى ارتحالِ

ومن سامَ الزمانَ دوامَ حالٍ ... فقد وقفَ الزمانَ على المُحالِ

ونزل مرّة على أطلال مدينة خرِبة، فكتب على حيطانها شيئًا يشبه ما سبق. إنّ الحياة في نظره خيال زائل ووهمٌ وأحلام:

العمرُ نومٌ والمُنى أحلامُ ... ماذا عسى أن يستمرَّ منامُ

وإذا تحققنا لشيءٍ بدأةً ... فله بما تقضي العقولُ تمامُ

والنفسُ تجمحُ في مدى آمالِها ... ركضًا وتأبى ذلك الأيامُ

من لم يُصَبْ في نفسِه فمُصابُهُ ... بحبيبِهِ نفذت بذا الأحكامُ

أما الأحياء فأغرارٌ يمشون نيامًا، لكنه مشي محفوف بالمهالك، ومن درج

في مسالك السياسة وابتُلي بكيد الأعداء يعلم دقّة وصفه:

كيف الحياةُ لدارجٍ متكلّفٍ سِنَةَ الكرى بمدارجِ الحيّاتِ
واللهِ ما استهللتَ حيًا صارخًا إلا وأنتَ تُعَدُّ في الأمواتِ

إننا حين ننهجُ فوق الأرض نفوسٌ انقضى أجلُها وجاوزت مدّتها:

ما أوبقَ الأنفسَ إلا الأملُ وهو غرورٌ ما عليهِ عملُ
يفرِضُ منهُ الشخصُ وهمًا ما لهُ حالٌ ولا ماضٍ ولا مستقبلُ
ما فوق وجه الأرضِ نفسٌ حيّةٌ إلا انقضى بالرَغمِ منها الأجلُ
لو أنّهم من غيرها قد كُوّنوا لامتلأ السهلُ بهم والجَبَلُ
ما ثمَّ إلا لقمةٌ قد هُيئت للموتِ وهو الآكلُ المُستعجِلُ

ومن أراد أن يحقق الجبر في شعره، والحتميّة القدرية التي وصفنا، فليقرأ قوله:

نبيتُ على علمٍ يقينٍ من الدهرِ ونعلمُ أنَّ الخلقَ في قبضةِ القهرِ

وأظرف ما قرأته في هذا المعنى قوله:

كيف الخلاصُ لهاربٍ قد جدَّ في طلبٍ حثيثٍ ليلهُ ونهارُهُ
جيشانِ من زنجٍ وروم أحدقا بطريدِ معركةٍ فبان فِرارُهُ

للّه درّه! كيف مثّل الانسان رجلًا عالقًا في ساحة معركة، يُركِضُ فرسَه وقد أحدق به جيشان على وشك الصدام، فأين النجاة؟ وله تنويع آخر ظريف على نفس المعنى:

هـو الدهـرُ ذو وجهيـنِ يـومٌ وليلـةٌ
ومـن كان ذا وجهيـنِ يُعتِـبُ فـي غـدرِ!

وقال في شبابه يرثي والده:

وإنّـا وإن كنّـا علـى ثبـجِ الدُنَـا
فـلا بـدَّ يومًـا أن نحُـلَّ علـى الشـطِّ
وسـيّانَ ذُلُّ الفقـرِ أو عِـزّةُ الغنـى
ومـن أسـرع السـيرَ الحثيـثَ ومـن يُبطي
تسـاوى علـى وِردِ الـردى كلُّ واردٍ
فلـم يغـنِ ربُّ السـيفِ عـن ربّـةِ القُـرطِ

وهذا البيت الأخير يعجبني كثيرًا، فأتخيّل نوعًا من قصص الفروسيّة يشبه ما نقرأ الآن من قصص الفرسان حين ينقذون الأميرات، ماذا يغني كل سعيهم أمام حقيقة الموت؟ إنّ من يقرأ ديوان ابن الخطيب ويمتلئ بكل هذه المعاني يفهم لماذا فرّ من الوزارة بدهاليزها وأحابيلها، وسيفهم أكثر حين يعلم أنّه دفن زوجته قبل عشر سنوات في سَلا، حيث كانا منفيين في المغرب، وها هو الآن يعبر لجّة البحر وكأنَّ قبرها مغناطيس يجذب روحه إليها. قال ابن الخطيب يرثي زوجته:

روّعَ بالـي وهـاجَ بَلبالـي — وسـامني الثُـكلَّ بعـد إقبـالِ
ذخيرتـي حيـن خانـني زمنـي — وعُـدّتـي فـي اشـتدادِ أهـوالِ
حفرتُ فـي داري الضريـحَ لهـا — تعلُّلًا بالمُحـالِ فـي الحـالِ
وغِبطـةٌ تُوهِـمُ المُقـامَ معـي — وكيـف لـي بعدَهـا بإمهـالِ
سقَى الحَيَا قبرَكِ الغريـبَ ولا — زال مُناخًـا لـكلِّ هطّـالِ

قد كنتِ مالي لمّا اقتضى زمني ذهابَ مالي وكنتِ آمالي

أما وقد غابَ في ترابِ سَلا وجهُكِ عني فلستُ بالسالي

فانتظريني فالشوقُ يُقلقني ويقتضي سُرعتي وإعجالي

ومهدّي لي لديكِ مُضطجعًا فعن قريبٍ يكونُ تَرحالي

قل ما شئت عن هذه الأبيات، أما أنا فلا أقرأها دون أن أذوبَ حزنًا وإشفاقًا لمّا تصوّره من صدق عاطفة، وتجلّدٍ مفجوع، وهي من القصائد النادرة التي تصوّر الزوجة شريكةً حقيقية للرجل، فإذا رحلت رحل نصف حياته معها. ثم تأمّل وعده الذي قطعه حين قال: «فانتظريني فالشوقُ يُقلقني»، وحين قال: «ومهدّي لي لديكِ مضطجعًا»، أتراه أنجز وعده حين جاز المضيق بعد عشر سنوات ليُدفن معها في تربة المغرب؟ لكنّ القدر حال بينهما شيئًا، فدُفنت هي في سَلا، ودُفن هو في فاس، قرب (باب المحروق) نسبةً إليه، ولو مررت هناك هذه الأيام، ودخلت ضريحه، ستقرأ على الجدار أبياتًا قالها وهو في الحبس، حين شعر بدنو أجلِه. قال لسان الدين بن الخطيب يرحمه الله:

بعُدنا وإن جاورتنا البيوتْ وجئنا بوعظٍ ونحنُ صموتْ

وأنفاسُنا سكتت دَفعةً كجهرِ الصلاةِ تلاهُ القنوتْ

ومدّت وقد أنكرتنا الثيابُ علينا نسائجها العنكبوتْ

وكُنّا عِظامًا فصِرنا عِظامًا وكُنّا نقوتُ فها نحنُ قوتْ

وكنا شموسَ سماءِ العُلى غربنَ فناحت علينا البيوتْ

فكم جدّلتْ ذا الحُسامَ الظُّبى　　وذا البختِ كم خذلتهُ البخوتْ

وكم سِيقَ للقبرِ في خِرقةٍ　　فتًى مُلئت من كُساهُ التخوتْ

فقل للعِدا ذهبَ ابنُ الخطيبِ　　وفاتَ ومن ذا الذي لا يفوتْ

اقرأ الأبيات السابقة، ثمّ مثّل في خيالك رجلًا في الثالثة والستين، عركته الحياة، وأنهكته التجارب، حتى غضّنته، ولم تترك عنده ذرّة شكٍ أنّ أعداءه قاتلوه، فسلّم أمره إلى الله، وبدأ الصلاة والاستغفار حتى صار بعيدًا عن الدنيا وسخمها، ستفهم حينها قوله: «بعدنا وإن جاورتنا البيوت».

رحمك الله يا ذا الوزارتين، وَلِيت الإنشاء فملأت الدنيا تحبيرًا وكتبًا وشعرًا، ووليتَ الوزارة فسددت ثغرك ورفعت شأن دولتك، ولمّا ضقت بأحابيل السياسة وآثرت العزلة، هربت بنية النجاء، لكن أين النجاءُ وأنت القائل:

وما بغريبةٍ نُوَبُ الليالي　　ولكنَّ النجاةَ هي الغريبة!

هنغاري لا يُقرأ[1]

سأكتب عن واحد من أفضل الآداب العالمية وآثرها إلى قلبي، وإن لم ينل للأسف شهرة باقي الآداب وحظها من الترجمة، وهو الأدب الهنغاري. هذا الأدب حديث نسبيًا، لم يبدأ بشكل فعلي إلا في مطلع القرن العشرين، عندما أسس مجموعة شباب مجلّةً معنيّة بالأدب تُدعى الغرب Nyugat، وكان الشاعران أندريه آدي وميهاي بابيتش من أبرز كتّاب المجلّة، ثم انضمّ إليهما مؤلفون برزوا لاحقًا مثل جيولا كرودي، وديشو كوستولياني، وشاندرو ماراي. ولأنه لم يسبق لأي أديب هنغاري أن كتب بالمجريّة، كان الأمر أشبه بالإبحار في مياهٍ غير مطروقة، فكل جملة مغامرة جديدة، وكل تشبيه بمثابة إنجازٍ شخصي. يصف ميهاي بابيتش هذه الحالة البكر قائلا: «لغتنا تتدحرج فوق عجلاتٍ غير مهترئة، إنّها لا تفكر بدلًا عن الكاتب، إذ لا توجد تلك التعابير والتشبيهات الجاهزة، ولا تلك التنويعات الأسلوبية الدقيقة التي ينهل منها نظيرنا الفرنسي أو الإنجليزي دون أن يكدحَ فكرَه». قد يخال المرء أنّ في هذا الكلام مبالغة، إلى أن يفتح صفحة لجيولا كرودي -ملك النثر الهنغاري- ليشعر بلذّة المغامرة في كل سطر. فعندما يطلع الفجر على بطلته إيفلين يخبرنا أنّ الفجر انسكب فوق المدينة كحليب المزرعة الطازج. وعندما تستيقظ إيفيلين لتشاهد -مرعوبةً- قبضة الباب النحاسيّة تدور ببطء، يخبرنا أن الأمر تمّ بمهلٍ كما لو أنّ تابوتًا أخذ بالنزول وسط قبر. وفي قصته الطويلة (حُلم السندباد) يتلصص بطله الكهل -بعد أن مات وتحوّل بُرعمًا- على امرأةٍ ترجلُ شعرَها أمام المرآة، فيقول إنّها أشبه بحلمٍ خطر على بال الثلج. أستطيع أن أمضي قُدُمًا مع هذه التشبيهات إلى ما لا نهاية، لكن عوضًا عن

---

(1) كُتبت بتاريخ 6 ديسمبر 2016.

ذلك سأتناول أربعة أعمال هنغارية أعدّها ضمن أفضل نتاج الأدب العالمي.

العمل الأول هو قُبّرة Skylark للشاعر والروائي ديشو كوستولياني، ورغم أنّي أؤمن أنّ الشعراء أسوأ من يكتب الرواية، إلا أنّ هذا العمل كان استثناءً، فهو خالٍ مما يتكلّفه الشعراء عادةً من ميلودراما ووصفٍ ممل، ولأنّ الموضوع الذي يعالجه بالغ الحساسية، حرص كوستولياني أن يتعامل معه بواقعيّة عالم نفس ورقّة شاعر، فكانت النتيجة الكمال بعينه. تتناول الرواية زوجين مُسنين وابنتهما العزباء، هذه الابنة هي مدارُ حياتِهما، وحبّة قلبهما، وقُبّرتهما، وها هي الآن مدعوة كي تقضي عطلتَها بعيدًا عن والديها المُسنين، وهذا أمر نادر الحدوث، ورغم أنّ المدة أسبوع واحد فقط، إلا أنّ الوالدين العطوفين لا يكادان يسيطران على نفسيهما قلقًا، ويتساءلان كلَّ لحظة: ماذا سيفعلان دون قبّرتهما؟ يتأمل الوالدان بشغفٍ ابنتهما، بينما هي تجلس تحت شجرةٍ في انتظار الرحيل. يراقبانها وهي تقترب نحوهما والبسمة الحانية لا تفارق وجهيهما، إلى أن ينبثق وجهها بين أوراق الشجر، فإذا بالابتسامة تشحبُ شيئًا على شفتيهما! عندها فقط نفهم أنَّ قُبّرة قبيحة، هذا هو الموضوع الذي عالجه كوستولياني بمنتهى الحساسيّة والرقّة. ثمّ يحكي لنا كيف قضى العجوزان أسبوعهما دون قُبّرة: نعم، لقد استمتعا أثناءه ما وسعهما الاستمتاع! فبعد أن كانا مُضطرين إلى نمطٍ من العيش المنعزل يحميان به قُبّرتهما من النظرات الجارحة، وبعد أن كانا يأكلان أطباق قُبّرة الصحيّة، إذا بهما يغشيان المسرح، ويأكلان أطايب الطعام، ويتهالكان على الحياة بطريقةٍ لا يسعك إلا أن تضحك وتبكي منها بنفس الوقت. لا أتذكر أنني ضحكت كما فعلت وأنا أقرأ بعض مغامرات الوالدين، ثم تأتي الصفحات العشر الأخيرة لتقول شيئًا بالغ الحزن والدقّة عن الحالة الإنسانية. لقد قرأت تلك الصفحات وأنا أبكي، وهو شيء حصل أيضًا مع أصحابي. كنت كلما التقينا أسألهم: هل قرأتموها؟ وعندما يجيبون بالنفي أضع يدي على صدري ثم أريهم راحتي

وأقول: أترون؟ مرت ثلاثة شهور وما أزال أنزف!

العمل الثاني هو جَمُرات Embers كما تُرجم إلى الإنجليزية، و(اللقاء الأخير) كما تُرجم إلى العربية، للروائي الرائع شاندرو ماراي. تصف الرواية لقاء صديقين قديمين، وتكاد تكون بالكامل حوارًا بينهما، فبعد أن يجلس الصديقان إلى بعضهما، وتدور كؤوس العقار برأسيهما، إذا بالمحادثة تنحرف نحو لقائهما الأخير قبل أربعين سنة، عندما خرجا في رحلة صيدٍ نجم عنها حادثٌ حطّم حياتهما وأدّى إلى وفاة زوجة أحدهما، عندها يتحوّل الحوار إلى شيء أشبه بالمبارزة، مسألة حياةٍ أو موت. أبرز ما يميّز الرواية رتمها، هذا الرتم البطيء، دون تسارعٍ أو تباطؤ، ودون تصاعدٍ أو هبوط، حتى عندما يلقي المتحدثان بمفاجآتهما أثناء الحديث عن الماضي والذكريات، لم يكن الرتم يتغيّر. اكتشفت قرب النهاية لماذا سحرني الرتم، ذلك أنّه رتم الحزن! ليست الرواية حزينةً، ولا الكاتب حزينًا، لكن الأحداث تتقدّم وتتكشّف بنفس سرعة -أو لنقل بنفس بطء- الحزن.

العمل الثالث هو: رحلة تحت ضوء القمر Journey By Moonlight للروائي أنتال سيرب، وهو من الجيل المتأخر لمجلة Nyugat. قرأت الرواية قبل عامٍ تقريبًا، ولسببٍ ما لم أكملها، لكنّ سردها الهادئ الحُلمي ومناخها المشبّع بالترقّب والموت لا يزالان يلاحقاني. تتحدث الرواية عن ميهاي وإيرزي، زوجين حديثين قررا قضاء شهر عسلهما في إيطاليا، فإذا بميهاي يفقد نفسه في أزّقة البندقية الخلفيّة، وإذا بذكرياته وبأصدقائه القديمين يطاردونه، ليقرر في لحظة طيش الترجّل من القطار وترك زوجته وحيدةً، وليبدأ تطوافه خلف خيالاته التي لا تتحرّج عن مغازلة الموت. كنتُ أعزو الطَابع الحُلمي إلى عنوان الرواية، ثم أدركت أنّ ذلك يعود إلى نثرها الشفيف الحالم، الذي يشبه حملكَ آنيةً تخاف أن تنكسّر، أو دخولك غرفة على أطراف أصابعك كي لا توقظ نيامها. أثارني أيضًا موضوع مغازلة الموت هذا، ولأولِ

مرة أقرأ رواية تعالجه بهذه الطريقة التي تختلف عن طريقة الرومانطقيين، فالرومانطيقيون يتعاملون مع الموت بشكل احتفالي تقديسي، أما هذه الرواية فتتعامل معه بشكل حسّي إيروتيكي، ولا بدّ أنّ الموت ساهم في صنع الطابع الحلمي للرواية، أليس الموت -بعد كل شيء- نوعًا من النوم الطويل؟

العمل الرابع هو قصص السندباد الهنغاري The Adventures of Sindbad لمؤلفي المفضّل جيولا كرودي، وهذا الأخير ظاهرة عجيبة في الأدب الهغاري، بدأ الكتابة مبكرًا، وكانت قطعه النثرية تصل الجريدة تباعًا، فيظنون أنّ جدّه -الجنرال المتقاعد الشهير- هو الذي كتبها لما تتسم به من نوستالجيا وحنين إلى ماضي الإمبراطورية القريب، وكم كانت مفاجأتهم عظيمة عندما اكتشفوا أنّ صبيًا في الرابعة عشرة يقف خلف هذه القطع النثرية البديعة. يتحدث المترجمون بإكبار عن جمل كرودي الطويلة المفككة، وكيف تحتوي أفعالًا ماضيةً ومضارعةً ومستقبلية في نفس الوقت، ثم كيف يصنع كرودي ببراعة أوشاجًا من العاطفة والرغبة والذاكرة كي تربط بين هذه الجمل، وكيف تتلاشى هذه الأوشاج بمجرد قراءتها، فلا يبقى في فمك سوى نكهة من الحزن والشوق.

السندباد المجري[1]

أليس من العجيب -والمخيّب أيضًا- أن تبحث في رفوف المكتبة العربية فلا تجد شيئا عن جيولا كرودي، رغم أنّ الرجل يحتل مرتبةً مرموقة في الأدبين الهنغاري والأوروبي، ورغم انبثاق مصطلح أدبي يحيل إلى اسمه، فكما أنّ هناك أدبًا كافكويًا -نسبة إلى فرانتز كافكا- صار هناك أيضًا أدب (كرودي) نسبة إلى أديبنا المصاب بالنوستالجيا.

وُلد كرودي في قرية نائية شرقيّ الإمبراطورية النمساوية الهنغارية، وانتقل في السابعة عشرة إلى العاصمة بودابست، حيث بدأ يراسل الصحف ويخصّها بقطعه النثرية التي تنضح حنينًا إلى ماضي الإمبراطورية القديم، ثم ازداد الحنين إلحاحًا بعد أن سقطت الإمبراطورية وتفككت إلى أجزاء بفعل الحرب العالمية الأولى. عُرف كرودي برواياته الطويلة: (العربة القرمزية)، و(عبّاد الشمس)، و(يوم السيّدات)، و(الحياة الفاتنة لكازمير ريزيدا)، لكنّ عمله الأبقى والأكثر فتنة هي هذه القصص القصيرة التي كتبها عن السندباد، تلك الشخصية المستلّة من (ألف ليلة وليلة) مع كبير الفرق، فسندباده لا يطوّف بين الجزر والبلاد مثل نظيره العربي، وإنما بين النساء والممثلات والخليلات، هو زير نساء، تمامًا كما كان شاعرنا عمر بن أبي ربيعة، فهو يشاركه افتتانه بكل ما يخصّ المرأة من لباس وطقوس وحديث وطبائع، ثم إنّه يطوّف ويسافر بين مساحات الذاكرة والزمان بطريقة بارعة جعلت النقاد يرون في تلك القصص إرهاصاتٍ مبكرةً لتيّار الوعي الذي سيستخدمه كل من مارسَيل بروست وجيمس جويس وفيرجينيا وولف فيما بعد.

---

(1) نُشرت بتاريخ 9 فبراير 2017 في مجلة (الثقافة الأجنبية) الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة في جمهورية العراق، أما قصة (حلم السندباد) فتُرجمت ثم نشرت بتاريخ 21 يوليو 2016.

لا تخلو تلك القصص من مسحة فانتازيا، فكثير منها يبدأ بعدما مات السندباد وتحوّل شبحًا يزور محطيّاته القديمات، ففي إحدى قصصه يتحوّل برعمًا دبقيًا يتعلّق بزنار راهبة، وفي قصة أخرى يخبرنا أنه في ريعان شبابه بالكاد بلغ المائة عام! هاتان القصتان المترجمتان بالأسفل جزء من مشروع أنوي من خلاله أن أنقل جملةً صالحة من قصص السندباد إلى العربية. سيلاحظ القارئ مهارة كرودي في التنقل بين الماضي والحاضر، وبين الواقع والخيال، وبين جملة الذكريات، وسيلاحظ أيضًا لمساته الشعرية، وتشبيهاته المبتكرة، والحنين الذي يتّقد كجمر في مدفأة هو والرغبة، وكلّما كادا أن ينطفئا نفخ كرودي فوقهما فاشتعلا ثانية.

سندباد والممثلة

حدث مرة أن سافر السندبادُ في عربةٍ تجرّها الخيول. كان الوقت متأخرًا، والليلُ في آخره، والبدر يختبئ وراء السُحب المنشورة كمعاطف المطر. جلس السندبادُ صامتًا في العربة، يحدّق في كتفيّ الحوذي. كانت الريحُ تصفرُ أحيانًا عبر الحقول، والخريفُ على الأبواب، والسندبادُ يتساءل كيف ورّط نفسه في هذه المغامرة الجديدة؟ لماذا يتوجّب عليه أن ينحدر عبر الطريق العامة، وسط الليل، عبر الأراضي السَبِخة، والريحِ الرَطِبة، حين كان بوسعه أن ينامَ هادئ البال قريرَ النفسِ فوق سريره؟ ما الذي حدث بالضبط؟

عزم السندباد أن ينزلَ بعض الوقت عند صديقه في الأرياف. كان آنذاك شابًا، بالكاد يبلغ المائة عام، ولطالما أحبَّ هذه الأكواخ الريفية العتيقة، حيثُ تتغطى الجدران ببورتريهات تعود إلى حقبة أبيه وجدّه. كان حين يجلسُ إزاء المدفأة يتذكّر القصصَ التي اعتادت جدّتُه أن ترويها له، بينما تركنُ أمّه الحلوة الحزينة العينين إلى طاولة الخياطة لتنسج قماشتها تحت حُمرة الشفق. بدا كما لو أنَّ الخدم هم نفس أولئك الذين أحاطوا به وخدموه في طفولته. أليس

هذا العم يانوش؛ موظف القرية الكهل ذا البزّة الرسميّة؟ لا للأسف، اسمه ميشكا، لا بدَّ أنَّه من ذرية العم يانوش! هؤلاء الموظفون المهندمون يرِثون بعضهم بعضًا ويتناسلون في سلالات.

اسم مضيفهم كابولاني. رجلٌ مرِح يميل إلى شيء من اللهو. يخرج كل صباح في عربته، يتفقّد عزبته، ثم يرجع ظهرًا كي يجلسَ إلى مائدته ويلتهم وجبته الدسمة. هنا أيضًا يجلس رئيس جوقة القرية، يختار له مكانًا آخر المائدة، وعندما يُفرغ كأسين أو ثلاثًا في جوفه، يغدو أريحيّ المزاج، فيتحف الجميع بمواعظ تطفح بالمحسّنات البلاغية. يوجد في الأعلى عشّ لقلق يغطي فتحة المدخنة، والكلبة تُدعى (تيزا) نسبةً إلى النهر. كان السندباد يجلس ويتساءل كيف يمكن لعالمٍ كامل -اندثر منذ زمن- أن ينبعث ثانية أمام عينيه؟ بدا الأمر كما لو أنّ الحياةَ الهنغارية القروية بقيت نفسها عبر القرون. تغيّر الناس، لكنهم أُستبدلوا بآخرين يشبهونهم تمامًا، كما لو أنّ الميلاد والموت والزواج جزء من نكتة غريبة. ها هم أولاء الأجداد الميتون، يجلسون حول المائدة. إنّهم ينسلون بعضهم: نساءً وأطفالًا. يدور ديك الطقس حول نفسه، ويضرب المطر فوق السطح، وتقرع الريح مثل زمان، لكن لا السحابة الزاحفة من الغرب، ولا المرج الممتد عبر مدّ البصر، يدركان أن الرجل الجالس قرب النافذة ينتمي إلى قرننا هذا لا السابق. يسقط الثلج، ويطقطق حطب الغابة في المدفأة، ويفرك المضيف الحالي يديه قرب النار، كما كان يفعل سلفه. إنّه لأمر جليّ، وأكثر وضوحًا من أي شيء: أنّ الجدَّ، وجدَّ الجدِّ، من حيث يحدقان فوق الحائط، لا يزالان موجودين، ولم يغادرا أبدًا، وعندما يأتي الربيع، سيقفان خلف المضيف ويهمسان في أذنه: إنه وقت بذر الحبوب في المرج.. وسيتمّ ذلك.

كانت هناك امرأة في البيت أيضًا. إحدى هذه الأشياء الصغيرة الشاحبة والهادئة. لكنَّ السندباد يعلم يقينًا أنَّ هذه العرائس المصابات بفقر الدم

سيتحوّلن -إن عاجلًا أو آجلًا- إلى نساء ريفيات، نافرات النهود، متورّدات الخدود، فذلك بالضبط ما حصل لجداتهنّ، وسوف تنطلق حناجرهنّ الصوتية بفيض شتائمَ ضد أي أجيرٍ منزلي لو استدعى الأمر، ويومًا ما، سوف ترقص واحدة منهن في عُرس حفيدها، حين يبيضّ شعرها، لتحتلّ في الأخير مكانًا على الجدار، ولتراقبَ -من إطارها المذهّب- مصائرَ من يأتي بعدها من النساء، بأفراحهنّ وأتراحهن.

وهكذا، لم يلقِ السندباد بالًا لشحوب المرأة وحزنها. كانت تنسج دائمًا برنيطات للمواليد. يبدو أنها لم تُرزق أطفالًا بعد!

كان من عادة إيتلكا -ذلك كان اسمها- أن تغادر الطاولة دون أن يلحظها أحد بمجرد أن يشرع رئيس الجوقة في سرد إحدى قصصه السفيهة. ما إن تنتهي مراسم المائدة حتى يمسك الخدم بذراعيّ رئيس الجوقة ليأخذوه إلى بيته، لقد كان سكيرًا عربيدًا. انحنى المضيف -في إحدى تلك المناسبات- جهة ضيفه وقال: «غدًا سوف أختبر إيتلكا، سنذهب إلى البلدة، إلى المسرح، غدًا مساءً...».

نفخ السندباد سيجاره، وفكّر مليًا، ثم سأل بهدوء: «ألم تكن زوجتك ممثلةً في أيامها الخوالي؟».

هزّ كابولاني رأسه: «ليس بالضبط. كان والداها أبلهين بما فيه الكفاية كي يرسلاها لدراسة التمثيل. كانا يظنان أنها ستقابل زوجًا بطريقة أسرع لو اعتلت خشبة المسرح. لكن، وكما سارت الأمور، أنا من قابلت في معرض أيار، ثمّ لم أرها قطّ فوق الخشبة».

«ماذا حدث بعد ذلك؟».

«صدّتني مدةً طويلة بسبب تعلّقها بالمسرح. لكنني ألححت عليها وبقيت

أطاردها. لقد سوّغوا لها ضلالاتها، زملاؤها الممثلون، قالوا إنّها ذات موهبة واعدة، وستصبح ممثلة عالمية».

«ورغم ذلك تزوجت بك؟».

«بالطبع، وعدتها أنّ بإمكانها العودة إلى المسرح متى ما شعرت أنّها لا تصلح زوجةً لي، حينها يمكن أن تعود إلى الخشبة ثانية، لن أمنعها».

سحب السندباد نفسًا عميقًا من سيجاره، وتلفّت يمينًا وشمالًا في العتمة، كان الكوخ الريفي قد بدأ للتو بتسليم نفسه طواعية إلى الظلام والليل الصيفيّ المعتدل. تسللت الريح بصمتٍ بين وريقات الكَرمة المعرّشة في الباحة.

«لا أنصح باختبارها. ابقيا في منزلكما غدًا».

هزّ كابولاني كتفيه بلا مبالاة. «فات الأوان. لقد قطعتُ لها وعدًا».

في الليلة التالية، كان السندباد كريمًا في سكب الخمر إلى درجة أن رئيس الجوقة عاد إلى منزله وحيدًا دون مساعدة. جاء منتصف الليل، ولم يرجع مضيفاه بعد. جلس السندباد مشغولًا في الشرفة. كان يعلم أنّ مسرح البلدة يعرض (ريب فان وينكل) تلك الليلة. ولكي يبدد ملله، تذكّر كامل الأوبرا القصيرة، وكل الممثلات اللائي تثاءب وهو يراهنّ تحت ضوء المسرح، بينما يده مشغولة بتنورة ليزبيث وشاشَها الداخلي الشفاف. رأى الكاحلين الدقيقين والعينين الباسمتين مرة ثانية. انبثقت موسيقى الجوقة من بعيد، وسرت عبر الليل، ورقّت حول أذنه كأنّها عثّ: «وعبرَ الجرفِ وحول الهاوية.. يمضي الطريق قُدُمًا.. » هكذا صدحت الجوقة.

تناهى إلى أذنه صوت عجلات العربة العائلية تنحدر مسرعةً عبر الطريق: لا بدَّ أنَّ كابولاني وزوجته رجعا أخيرًا من المسرح!

كان مضيفُه -بلا شكٍ- في مزاجٍ عكِر، لكنَّ وجه إيتلكا بدا متوهجًا،

وعينيها تشعّان، إلى درجة أنَّ السندباد كاد يتقهقر إلى الوراء عندما رمقته بنظرة. قبّلت زوجها مرتين أو ثلاثًا قبل أن تتراجع إلى حجرتها.

«شكرًا... شكرًا...» أخذت تردد في غمرة امتنانها.

ابتلع كابولاني خمرته بمرارة، ثم تنحنح. «كنتَ محقًا، لقد استعجلتُ الاختبار. مضت سنتان فقط على زواجنا».

«لكن كيف تصرّفت؟».

«بأغرب طريقة ممكنة. ما إن وصلنا المسرح حتى اكتشفت معارفَ لها قديمين، ممثلين وممثلات يجلسون على مقاعد الصالة. جمعتهم أولًا في إحدى المقصورات، ثم ذهبت معهم إلى الكواليس وقابلت النجمة الرئيسية. وذاك الكوميدي الرثّ المفلس، بقي يتبعها، ويلحّ عليها، ويذكّرها بالأيام الخوالي التي قضياها سويًا في معهد الدراما. ومتعهد المسرح الأحول ذو الكرش المفلطحة. المحتال! كانت لديه الجرأة كي يخبرها أنَّ عقدها القديم ما زال محفوظًا في دُرجه! أمرته أن يرجعه حالًا، لكنَّ الوغد ضحك في وجهي وقال: من يعلم؟ قد تحتاج إليه ذات يوم! ممثل! تعلمُ ما تنطوي عليه هذه الكلمة؟ كل ما هو تافه ومنحطّ وعفِن. ثم تأتي هي، زوجتي! فتشعر بالسعادة في هكذا صحبة!».

جاد السندباد ببعض الغمغمات المتعاطفة، قبل أن ينسحب سريعًا متمنيًا لمضيفه ليلةً هانئة. لم يتفاجأ في الصباح التالي عندما رأى الإثنين يجلسان منتفخين، وقد عبس كل منهما في وجه الآخر. وفي العصر سمع شجارًا وأصواتًا غاضبة.

وبعد يومين، عندما هبط الليل ورجع إلى الكوخ بعد أن قضى كامل النهار وهو يتجوّل في الأرياف، وجد كابولاني جالسًا قرب الشرفة، ووجهه مدفون

بين يديه. همس بصوت مخنوق: «رحلتْ إيتلكا.. هجرتني كي تصبح ممثلة».

وهكذا، ها هو السندباد يسافر الآن وسط الليل، راكبًا عربةً مستأجرة -فلقد أخذت إيتلكا العربة العائلية- كي يعثر على المرأة ويقنعها بالعودة.

حاول أن يسلّي نفسه وسط برد الليل بمسامرة كل تلك الأفكار الغبيّة. فمثلًا، فكّر بالزوج المهجور كابولاني، ماذا لو انسدّت كل الطرق في وجهه، بإمكانه أن يعتلي خشبة المسرح، وينافس زوجته، كم سيبدو رائعًا بخفين جلديين، وقبعةٍ بخيوط وعقدة! يستطيع أن ينضمَّ إلى الجوقة، ويتطلع إلى زوجته من هناك، بعينين محترقتين، بينما تغازل هي النظّارة.

كان الوقت صباحًا عندما وصلوا البلدة الريفية الصغيرة. المنازل غارقة في النوم، والنساء يقفن محلولات الشعر قرب الأبواب يروين أحلامهنّ. تقدّمت العربة متثاقلة عبر زقاق طويل، ورغم أن الطريق كانت وحِلةً وطينيّة، إلا أنَّ الحجارة الماكرة ما فتئت تندسُّ وتتقافز تحت عجلات العربة، كما لو أنَّ أهالي القرية وضعوها كي تستقبل أبناء عمهم القادمين من الأرياف! انحدر رجلٌ يبدو عليه سمت المعلمين ناحية المدرسة مكتوف اليدين، ومرق صبي الخباز بعد أن أطلق صفيرًا اهتزّ له كامل الزقاق. بدا كما لو أنَّ البرج الموجود آخر الطريق أفاق من نومه، رأسه ما يزال غارقًا في الضباب، وعينه بالكاد ترّف. تألقت الخُضَرُ في الجنائن خضراءَ طازجةً، ووحدها أشجار الحَور وقفت مكانها، تملأها المرارة قربَ الرصيف، غير عابئة بالعالم حولها، وعندما مرّت عربة السندباد أسقطت ورقةً أو اثنتين فوقها.

كان اسم النُزُل (الفيل الذهبي). بدا مظلمًا وكئيبًا، كما لو أنه انبثق من رواية إنجليزية قديمة. كان صاحب النزل رجلًا يهوديًا ملتحيًا ومرتابًا. فحص السندبادَ من رأسه حتى أخمص قدميه. سأله السندباد عن المرأة المفقودة.

«هل أنت مسافر؟» سأل صاحب النُزُل.

«لا».

«إنّي أسأل فقط، فمن غير المجدي أن تخبرني بذلك. متاع أو لا متاع، لا تتوقع خصمًا في تعرفة الغرفة».

سأل السندباد ثانيةً عن المرأة.

«لا نساءَ هنا». أجاب صاحب النُزُل وهو يصعد بالسندباد السلالم الكسيحة الزَلِقة. كانت الغرفة وطيئة السقفِ رَطِبة. رمق السندباد السريرَ بذعر. اكتشف صورةً على الجدار للأسرة الملكية، وبعد أن تواصل مع أفرادها بطريقةٍ صامتة، أغلق عينيه أخيرًا ونام.

عندما خرج بعد الظهر، رأى ملصقًا بنفسجيًا بارعًا فوق حائط النُزُل؛ وصلت الفرقة إلى البلدة، وستقيم عرضًا تلك الليلة في قاعة (الفيل الذهبي). أهالي البلدة الأماجد مدعوون من قِبَل السيد دمي دوناي متعهد المسرح.

«هذه هي! إنّها إيتلكا!» هتف السندباد.

أمضى بعض الوقت في المقهى يتفرّج على القادمين والرائحين، لكنه ضاق ذرعًا بدخان الضيوف وبصاقهم المتواصل فترك المقهى. تجوّل في البلدة كيفما اتفّق، متطلّعًا في واجهات الدكاكين الزجاجيّة، بدت قديمةً كفاية كي تغريه إبّان طفولته. تأمل تقاسيم رئيس فرقة الإطفاء في محل التصوير، ورأى وسط دكان الحلوى شابةً داكنة الشعر، حوراء العينين، أشبه بظبية، يرقّش شفتها العليا شارب خفيف. كانت ترتدي مئزرًا أبيضَ، وتصفف كيك الكريمة على الصينيّة. دلف السندباد الدكان فأحاطت به روائح الليمون والفانيلا. بذل جهودًا عظيمة كي يتعرّف على الفتاة ذات الشعر البنيّ. جفلت في البداية من هذا الرجل الغريب، لكنها اعترفت لاحقًا بأنّ اسمها إرما... عندما وصلا هذه النقطة، تذكّر السندباد السيّدة اللاجئة كابولاني، فدفع

الفاتورة ومضى رغم تمنّيه البقاء في الدكان. أخذ يمشي الهوينا في شوارع البلدة، ويغازل النسوة والفتيات فيضحكن ويغطين بالمناديل ثغورهن. رمق كهلٌ فضولي حذاء السندباد الجلديّ بشيء من النفور، بينما أطرى مالك محل الحلاقة تسريحة السندباد وامتدح شعره المرجّل عند زبائنه.

هبط المساء أخيرًا، واحتلَّ السندباد مقعدًا في الصفّ الأمامي، وطفق يترقب ارتفاع الستارة بشيء من الحماس، بينما أخذت القاعة تمتلئ ببطء.

في الفصل الثالث من المسرحية، وعلى أنغام البيانو الأجشّ النبرات، دخلت إيتلكا. نعم، نعم، إنها هي! كانت تلبس مشدَّ خصرٍ ورديًا، وتنتعل نفس حذائيها المنزليين، وجهها يتلطخ بالألوان والأصباغ، ويتدلى سيف صغير من خصرها. وقفت هناك، بعيدًا في الأجنحة، تغنّي بصوتها الضعيف، ويداها تتشابكان أمام قلبها. رأى السندباد نظرتها المذعورة الفارغة، ودوّى صوتٌ جهوريّ ملأ القاعة بغلظته: «ارفعي صوتكِ يا امرأة!».

أصوات تغمغم، وأخرى تتشاجر، وأخرى تتذمر، بينما يصرخ آخرون: «هدوء!» تتعثر الأغنية في منتصفها، وتقف إيتلكا فوق خشبة المسرح، مذعورةً، كفّاها ترتجفان، والدموع تملأ عينيها.

يصفّق السندباد في الصفِّ الأمامي بأعلى الصوت، ويحذو آخرون حذوه، بينما يصرخ أحدهم في الخلف. يقع بصر المرأة على السندباد، فيغادر الدم وجهها، تبدو كالغزال الجريح. يهرع ممثلٌ إلى الأجنحة، يرتدي باروكة، يمدّ ذراعه نحو إيتلكا ويقودها إلى الخارج. ينهر الحضور: «الفتاة ليست على ما يرام».

يضرب العازف فوق مفاتيح البيانو، فيركن النظّارة إلى الصمت ثانية، وما هي إلَا دقائق حتى ينفجروا ضاحكين عندما يظهر الكوميدي السمين فوق الخشبة، ماشيًا على أربع...

«ماذا تفعل هنا؟» سألت المرأة لاحقًا بصوتٍ مضطرب متهدّج. كانت قد لبثت ثيابها، وأخذت بضعة أنفاس من هواء الباحة العليل.

«جئت لأجلك. زوجكِ أرسلني».

«سأرجع، لكن ناشدتك الله لا تخبر أحدًا أنك رأيتي في مشدٍّ خصر».

حلم السندباد

حَلُم السندباد أنّه غدا ملكًا لإنجلترا القديمة أثناء ذروة مجدها؛ ملكًا يافعًا، يبلغ من العمر الثامنة عشرة، أحذيته ناعمة ومدببة، سترته حريرية وقصيرة، شعره طويل ومموج، عيناه لامعتان، ضحكاته لا تنقطع، أما قطع النقود الذهبية، فتتناثر بين أصابعه وهو يتحدثُ بصوته السعيد الرنّان. في هذا الحلم، لم يكن صغير السن فقط، وإنما خفيف قلب، سعيدًا وعظيمًا، روحًا جُبلت أثناء مطلع الشمس. كان رجال حاشيته يتسكعون فوق الشرفة المطلّة على الساحة بأزيائهم المنتمية إلى حقبة هنري السابع، أما السيدات، فلقد كنّ يجررن أذيالهن الحريرية الطويلة، ويرفعن فساتينهنّ كي تبدو أحذيتهنّ العالية بشرائطها البيضاء. كانت الواحدة عندما تمر به تومئ برأسها الصغير وشعرها المعقوص. لقد استمر يشاهد جواربهنّ البيضاء مدة طويلة حتى بعد أن انقطع حلم (الملك) واستيقظ وبدأ يحرك أعضاءه التعبة واحدًا تلو آخر. طابور كامل من السيقان المغشّاة بالجوارب البيضاء بقي معه. في ذلك الصباح، وبينما كان يتأمل قسمات وجهه الهامدةَ على المرآة، فكّر برهة بذاك الشعور الذي انتابه حين كان ملكًا يافعًا في الليل. أخيرًا، خطرت له هذه الخاطرة: بما أنه قام بتجريب كل ما يمكن تجربته في هذه الدنيا، لا بدّ أن منيّته أصبحت قريبة.

كان ذلك في بداية الخريف. لبس سندباد هندامه بعناية كما يجدر برجل تجاوز الثلاثمائة عاما أن يفعل. اختار ربطة عنق فاقعة اللون، وحذائين

مصقولين بعناية. استلم الحلاق رأس السندباد تحت عضده على الطريقة الشرقية، ثم ضمّخ بالزيت المعطّر شعره الأشيب. وهكذا، بعد أن أخذ كل الاستعدادات اللازمة، انطلق السندباد كي يعثر على المرأة التي لبست الجوارب البيضاء ذات مرةٍ وأومأت برأسها حين التقيا قائلة: يا حبيبي ويا أميري! يومَها، كان السندباد يتكلف إيماءةً زاجرة، كما لو أنه يقول: باللهِ عليك، كفّي عن هذا الهراء! كان ذلك -بالطبع- في الأيام الخوالي، يوم كان من الشائع لكل امرأة تقطن في (بودا) و(كريستينا فاروس) -أو بالأحرى كل حارة وضاحية وزقاق في العاصمة- أن تقول له: يا حبيبي! حياته كانت سلسلة من «يا حبيبي» تضمرها له امرأتان أو ثلاث في نفس الوقت. كان لا يترك امرأةً في سلام حتى يوقعها في حبائله. لهذا السبب، أنفق صاحبنا جُلَّ حياته منتظرا تحت الشرفات، متطلعا بولهٍ، أو بانكسار، أو بحزن، أو بسخط وتهديد. كانت لديه موهبة خاصة في مراقبة النساء، في أن يتبعهنّ خفيةً ويكتشف ما يخفينه من آمال وأسرار ورغبات. لقد أمضى أوقاتًا طويلة واقفًا مكانه، مصغيًا لأزيز آلات الخياطة في منازل متواضعة وسط الضاحية، أو قافزًا داخل عربة كي يلحق بأخرى مرت هادرةً وهي تحمل في جوفها امرأةً عطرية النَشْر تعتمر فوق رأسها قبعة عريضة، أو متلصصًا على نافذة ذات ستائرَ مخرّمة أضاءت لدخول الليل، أو مراقبًا امرأةً تجثو على ركبتيها في الكنيسة وهو يحاول أن يحزر ما الذي تصلي من أجله؟ كان ينفق من أجل ذلك ساعاتٍ طوالًا إلى درجة أنه أحيانًا بالكادِ يجدُ وقتاً يقطف فيه الثمرةَ التي يشتهيها. أحيانًا، في غمرة انهماكه وتعبه، تجذبه مغامرة جديدة، يستثارُ لها دمُه وأحلامه وشهيته، فينسى أن يكمل مغامرته السابقة. وهكذا، في مسيرته البطولية، كان هناك ما يقاربِ الإحدى عشرة أو اثنتي عشرة امرأة، أُضطرت إلى أن تنتظره بلا جدوى، في موعد غرامي، أو عربة مغلقة، أو ممشى يخترق الغابة، أو محطة قطاراتٍ بعيدة، حيث يُفترض لقطارين أن يلتقيا، ولم يكن السندباد في القطار، أما المرأة، تلك الاستثنائية، فلقد كانت تقف متلهفة قرب النافذة، متطلعة خلف

الستائر، مذعورة، ترطّب شفتيها اليابستين بلسانها. وتمر قطارات عديدة.. أحدها ذاك الذي يحمل المرأة ذات الجوارب البيضاء، تلك التي تخاطبه في رسائلها أو على الملأ بكلمة «يا حبيبي»، ولم يكن في ذلك أي شيء يخرج عن المألوف.

تلك المرأة كانت أرملةً وتُعرفُ بقردة بين الذين أحبوها. كانت امرأةً جادة، وصارمة، وراسخةَ العقل، فالنساء عادةً يغيرنَ ألقابهنّ بتغير معجبيهنّ. أما هي، فلقد بقيت قردةً حتى النهاية. كانت بالكادِ تضحك، ولم تغمز في حياتها قط، وعندما يغيظها السندباد، كانت تمسك بموسى الحلاقة وتهدده بقطع حنجرتها، متطلعةً بنظراتها الحادة اليائسة. لقد أحبت السندباد بعاطفةٍ عمياء مشبوبة، كما لو أنه قدرها. لم تستطع أن تتوقف عن حبه حتى بعد سنواتٍ من هجره. كانت كما لو أنها صمّاء وعمياء إلى أن بلغت العاشرة وأصبحت تؤمن أن هذا الرجل هو من جعلها تفكر بطريقة تختلف عن باقي النساء. أخبرت السندباد ذات مرة في واحد من اللقاءات: سوف أحب أميري طالما حييت، سواء أرأيته أم لم أره. هزّ سندباد كتفيه باستهجان: لماذا يتوجب أن تحبي بهذه الحماقة؟ هناك أشياء أخرى في الحياة عدا الحب.

رغم ذلك، عندما فاجأت بشائر الموت سندباد ذلك اليوم، عندما أراد أن يودّع النساء اللائي ما زال يكنّ في قلبه لهنّ احترامًا، أولى من قفز إلى عقله هي قردة. النساء الأخريات: الشقراوات، والسوداوات، والصغيرات، والمجربات، والعبلاوات، والنحيلات، اللائي زرعن عشقهنّ القاتلَ في سويداء قلبه، واللائي جرى خلفهنّ إلى أن تقطّعت أنفاسُه، حزينًا، وحائرًا، وجاهزًا كي يزهقَ حياته مائة مرة من أجلِهنّ - كل أولئك تمّ إهمالهنّ ذلك اليوم. لم يزدريهنّ، لكن التفكير بهنّ لم يعد يثيرُ دمَه. ذكرى شفاهِهنّ التي ما زالت عالقةً على شفتيه، أياديهنّ، أقدامهنّ، عيونهنّ، أصواتهنّ التي دفعته -منذ مدة ليست بالطويلة- إلى أن يكررَ أنماط صباه في كهولته اللاحقة، لا

لشيء إلا ليحظى بتقبيل تلك الشفاه والتشبثِ بتلك الأيادي تارة أخرى، أن يفتش الدنيا كلها، ويضعَ حولَ خصرها زُنّاراً إن لزم، سبعًا وسبعين مرة أو يزيد، بحثًا عن محظياته السابقات وأحضانهنّ الآنفة - كل ذلك تلاشى.

تلاشى، ورغم ذلك انطلقِ القطار يحمله أربعاً وعشرين ساعةً، يوما إثرَ يوم، راجعًا به إلى تلك الأزقة الجانبية القديمة، حيث رأى -ذات صباح ربيعي- امرأةً شابةً خلف نافذتها، تتكئ بفستان نومها الأبيض على إطار الشرفة، شعرها هائج قليلا، عيناها ناعستان، خدّها ما زال أحمرَ من أثر المخدة، حينها انهمك السندباد معها في حديث وديّ، قبل أن ينسلَّ بتهورٍ إلى الداخل وينضمَّ إليها، تلك المرأة الغريبة في القرية المجهولة. كانت نهاية المغامرة سعيدة، وبعد عشرين عامًا، في زيارته التالية إلى القرية، رأى شابًا يافعًا أسودَ الشعر وراء النافذةِ يتعلم دروسَه. فكّر السندباد: قد يكونُ النسخةَ الشابةَ مني!

لكن الآن، في هذا اليوم الخريفي المبكر، كلهنّ تلاشين من عقله، ولم يبقَ إلا قردة الجادة الصارمة راسخةَ العقل، تلك التي لم تبغِ منه شيئًا عدا أن تحبه بإخلاص، ومن بعيد.

عاشت قردة تلك الأزمن الخوالي في منزل منعزل على طرف (بودا) بقرب مركز التذاكر، حيث يمر الترام مسرعًا كأنه القطار السريع، مجلجلًا، مدمدمًا، عبر الليل، بحيث يمكن لرجل مصاب بالأرق أن يشغل وقته منصتًا إلى أزيزه.

وضع عامل النظافة الخفين اللذين كان يرقعهما، لعق أصابعه بحرارة، تصفح دليل القاطنين، عثر على نظارته، ثم خَلُص إلى أن قردة لا بدّ انتقلت إلى ضاحية أخرى.

«كيف استطاعت تركَ شجرات السُمّاق وراءها؟» تساءل السندباد.

«لا أدري» أجاب العامل وهو يغلق الدليل بعنف.

هتفت شجرات السُمّاق حين تخللتها رياح الخريف: «رباه! إنه السيد سندباد!» فلقد مرت ليالٍ كانت تتنهد فيها لأجله.

التقط عامل النظافة الخفين، رفع نظارته فوق جبهته، وهتف: «رباه! إنه السيد سندباد!» فلقد مرت ليالٍ كان يحضر فيها النبيذ والجعّة من الحانات لأجل السندباد، حين كانت قردة تعيش هنا.

«ماذا حدث ؟» تساءل السندباد.

«جرت الأمور على هذا النحو: أتتني ذات مرة وناولتني قطتها. أخبرتني أنها أصيبت بالملل منها. ثم أتبعتها بالجرار والحافظات، رمت بهنّ فوق أكوام القمامة. رمت أيضا قبعتها المخملية، أصابتها بالملل! كانت مصابة بالملل من كل شيء هنا، وهكذا رحلت».

ألصق العامل سعرًا فوق الخفين بعد أن أصلحهما. شخشخ الخفّان بين أصابعه: «لم أفتح الأبواب في هذه الساعة من الليل منذ توقف السيد سندباد عن زيارتنا».

تهادى السندباد، منشغلًا بأفكاره، مبتعدًا عن المنزل ذي الطابق الواحد، حيث يتوسط بئرٌ ساحة الدار، محاطًا بشجرات السُمّاق العطرة. أخذ يدفع بعصاه بعض الأغصان الخريفية المتساقطة.

«لكن هل تغيرت قردة أيضًا؟».

وانطلق متتبعا آثار أقدام قردة وحذائها الأسود ذي الكعب الوطيء.

***

كانت قردةُ التي طوّف السندباد لأجلها (بودا) و(بيست) طولًا وعرضًا، تجلس تحت الشرفة بثوب نومها الوردي، وقد اتكأت على الحافة، واستغرقت في قراءة إحدى روايات (باول دي كوك)، تماما كما كانت تفعل قبل عشرين سنة. عندما وقعت عيناها على السندباد وهو يتسكع مبتعدًا في آخر (جادة القطة)، صنعت من كفيها بوقًا، ثم جأرت بأعلى صوتها من الدور الرابع كما لو أنها صبي أجرة: «هنا، يا ولد!».

تعرّف السندباد مباشرة على صوت قردة، ففي كل هنغاريا لا يوجد غير امرأة واحدة لها صوت مثل هذا: نصفه بوق نفير، ونصفه الآخر خشخيشة طفل. رفع السندباد رأسه، وتلبث ملياً إلى أن أعطته قردة إشارةً رشيقة تنبئ أن الوضع آمن. انطلق يصعد قفزًا، ثلاث عتباتٍ في كل خطوة، إلى أن وصل الدور الرابع منهكًا بالكادِ يلقط أنفاسه.

كانت قردة تقف على مدخل الردهة، وفي فمها حاملة السيجار الفضية كما جرت عادتها. «يجدر بك أن ترفق على هذه الأعواد البالية». قالت مشيرةً إلى ساقيّ السندباد. «بحق الشيطان! ماذا كنت تصنع في جادة القطة؟».

«أبحث عنكِ يا صاحبة النيافة!» أجاب السندباد، راميًا نفسه فوق أحد كراسي الردهة.

وكالعادة، لم تصدق قردة كلام السندباد. «أراهنُ أن إحدى ساقطاتك تعيش أسفل الجادة. أتعلم؟ سوف أكتشف الأمر، وعندها سوف أفجأها بوكزة بين ضلوعها. لا أحب أن أُخدعَ جهارا أمام عينيّ يا سندباد».

رِفع السندباد يده كأنه يعطي قسمًا. «أنتِ من أبحث عنه يا قردة. مرّ دهر طويل مذ رأيتكِ آخر مرة. حلمت بكِ ليلة أمس، أو قبل أمس، ومنذ ذاك وأنا أبحث عنكِ. ما زلتِ تتذكرينني، أليس كذلك؟».

أخرجت قردة السيجار من فمها، وأجابت بصوت لا يخلو من حزن: «لا يا عزيزي، ليس من عادتي أن أنسى الناس بسرعة، رغم مرور ثلاث سنوات كاملة منذ رأيتك آخر مرة، وها أنا الآن أقرأ باول دي كوك، ذنوبي الوحيدة هي تلك التي ارتكبْتها في عالم الخيال والكتب. لكن تعال، دعني أتأمل وجهك».

انصاع السندباد لقردة وهي تقوده من الردهة المظلمة إلى الغرفة المطلّة على الشارع. هناك تكدّس الأثاث القديم، وانتصب بورتريه والدها العتيق على الحائط، والذي تحول منذ زمن سحيق إلى صورة تراقب كل ما يجري تحتها. هناك أيضا بورتريه الطفلة الميتة التي كانت قردة -لفترة ما- عمّةً لها، وتحت البورتريه دُرج زجاجي يحوي صورًا مُبَروزة لنفس الطفلة الفقيدة، وبقرب النافذة الكاناري العجوز الصامت، وعلى الأريكة وشاحها المطرّز ملقى بفوضوية، تمامًا كما شاهده السندباد في منزلها السابق. رفعت المرأة ذقن السندباد لينتشر نور الشرفة فوق وجهه، شرعت تتفحص وجهه وعينيه بدقة، بينما انخرطت يداها تمسّدان خصلات شعره.

قالت بعد فترة صمت: «أتعلم يا سندباد؛ أحيانا أحبك بشدّة فلا أشعر أني عشيقتك -ذلك الشيء المنبوذ، المهمل، المنسي- إنما أمك! أعرفك جيدًا يا سندباد، كما لو أني حبلتُ بك ووضعتك».

جلس السندباد على الأريكة وأخذ ينتظر، بينما أغلقت قردة كتابها ووضعته جانبًا فوق الدرج.

«أنتَ من اشتريت لي روايات باول دي كوك، أتذكر؟ طلبتَ مني أن أقرأها وحيدة في البيت. لم أقرأ سواها منذ ذلك اليوم».

بدأ السندباد يدندن لحنًا قديمًا وهو يراقبها: لم تتغير طوال عشر سنوات. لقد كانت امرأة قوية، تنضحُ صحةً، شقراء، داكنة، بين الثلاثين والأربعين، من النوع الذي يخلد إلى النوم مبكرًا، ويصحو مبكرًا، ولم يحدث أن وضعت أي

مساحيق فوق وجهها منذ زمن طويل. تحب انتعال الشبشب، وإعداد الوجبات الشهية. صحيح، في مراهقتها، كانت تحب ركوب العربات وصحبة الرجال الذين يطرونها أثناء الطريق، واحتساء الشامبانيا، والإصغاء إلى فرق الغجر الغنائية، ورفع تنورتها الحريرية وهي ترقص على نغماتهم. لكنّ الملل أصابها بعد مدة، إذ إنه -وكما قالت- هناك كثير من النساء الطائشات، الشريرات، الملعونات، اللاتي صارت مدينة (بيست) تغصُّ بهنّ، صارت تشعر بالخجل أن يراها أحد مع هكذا صحبة. انتعال الشباشب أفضل بكثير.

«اعتقدتُ أنكِ لن تتركي شجرات السمّاق في بيت بودا!» همس السندباد برقّة. «لا أفهم لماذا رجعتِ إلى جادة القطة؟ ألم تفارقيها بقرفٍ في شبابكِ كي تستقري في بودا الهادئة؟ على ما أعرف، ما زالت المنطقة مرتعًا للراقصات والمغنين وعارضات الكاباريهات، يأمّونها من كل صوب كي يؤدوا عروضهم. قردة! أنتِ لم ترجعي إلى مهنتك القديمة، أليس كذلك؟».

«لا يا عزيزي» أجابت بوقار. «لديّ فساتيني الجميلة، وقبعاتي الغالية، لكني لا أرتديها إلا حين نخرج سوياً. عشر سنواتٍ وأنتَ تعِدُ بأخذي إلى السيرك، وها أنا أنتظر منذ عشر سنوات، كي أذهب إلى السيرك، رغم أني لم أبلغ من الفقر درجةً تضطرني إلى بيع أفخر فساتيني وأجمل قبعاتي... ».

كان السندباد يعلم من تجاربَ سابقة أين ستقودهما هذه الأحاديث، لذا قاطعها سريعا: «قردة! يكفي اتهامات! زرتِ السيرك كفايةً أثناء شبابكِ. السيرك يشبه قاعة الموسيقى: المهرجون، والنساء الصاخبات، أليس كذلك؟».

«لكن الخيول...».

«خيول! خيول! رأيتُ من الخيول ما يكفيني حياةً كاملة. أعجز أن أفهم كيف لامرأةٍ رزينة، ومتقاعدة، ومحترمة، مثلكِ، أن تقضي سحابةَ نهارها وكاملِ ليلها تفكر بالسيرك!».

اعترضت قردة بصوت جاد: «لكن يا سندباد! مضت عشر سنوات منذ وعدتَ بأخذي إلى السيرك. كان ظهرك يؤلمك، ولم يكن بإمكانك النوم إلا إذا همّزتك. قلتَ إنّك ستأخذني إلى السيرك لو تحسّن ظهرك، لكنك لم تفعل. لا أذهب بمفردي إلى أي مكان هذه الأيام يا سندباد. لم يعد هناك أحد. فقط أنت يا سندباد».

انحنى السندباد إلى الأمام وأخذ يداعب يد قردة.

«لقد لهونا ما يكفي، وشربنا الحياة إلى الثمالة يا قردة. أنتِ نفسكِ، ذات مرة، رقصتِ في صفوف الجوقة... دعيني أقترح شيئا آخر: عندما يأتي الربيع، سوف نختار ظهيرةً مشمسةً ورائعة، سنحزم أغراضنا، وسنمضي في نزهة بين تلال بودا. نركب عربة تجرها الجياد فوق الدانوب، وسيصوّت الجسر بوقع حوافرها. سيطلق الحوذي النفير، وسيجلس قبالتنا زوجان من الأرياف، يسألان كل برهة: هل وصلنا حمامات قيصر أم ليس بعدُ؟ سوف تخبُّ الخيول قُدُمًا، وستتدحرج العربة على طول السكة. سيكون هناك أطفال يركلون الكرة في ساحة سنّا، ورجلٌ يعزف الأكورديون في أحد هذه النُزل الجصّية المزيّنة بالتعريشات، لكن لن نترجل هناك، إنما سنواصل التقدم، وسيغمز الحوذي بوقه ثانية، وسيسأل الزوجان الريفيان مرة أخرى إن كنا وصلنا حمامات القيصر. ستزكم أنوفنَا رائحةُ تلال بودا، وسنجلس جنبًا إلى جنب كما لو أننا زوجين سعيدين؛ أنا موظف حكومي متقاعد، وأنتِ زوجتي ذات العشرين ربيعًا، وسيكون لدينا مقدارٌ محترم من المال في المصرف الصربي في بودا، وسنكون قد وضعنا عيوننا منذ مدة على منزل في سانت لورنتز، مكانٍ بحديقة صغيرة حيث تربين بطكِ ودجاجك...».

«أيها الوغد!» هتفت قردة بصوت يتنازعه الضحك والبكاء، وطوّقت عنق السندباد بسعادة.

«أليس ذلك أفضل بكثير من الذهاب إلى السيرك؟» سأل السندباد بصوت راضٍ.

«أفضل مائة مرة!» أجابت قردة، وأضاءت عيناها ببريقٍ كما لو أنهما عيني طفل أثناء الكريسماس. «فلتكن رحلةً إلى التلال، وقتَ الربيع، وسنستلقي فوق العُشب».

«لتكن يا قردة. والآن أخبريني؛ ماذا فعلتِ منذ رأيتكِ آخر مرة؟».

هزّت كتفيها. «لا شيء، هذا ديدني هذه الأيام... هل تذكر أخي الأسمر الذي كان ينشد الأغاني الراقصة في قاعة الموسيقى ويعمل في السكك الحديدية؟ هل تذكره؟ المسكين، لقد ورّط نفسه في مشكلة ورحل إلى أميركا. لم يعلم أحد، لأني دفعت ضمانته وأخرجته من السجن. كلفني كلَ ما أملك».

«والودائع أيضًا؟».

«لقد أبقيتها في الخزانة ولم استخدمها بعد».

«ومجوهراتك؟».

«بحق الله! منذ متى أهتم بالمجوهرات؟ هذا كله في عداد الماضي حين كنتُ بلهاء».

هزّ السندباد رأسه واستغرق بالتفكير. هتف متذمرًا: «هل كان لزامًا أن يغنّي أخوك طوال الوقت؟».

«لا يهم الآن. عدتُ إلى جادة القطة، إلى المنزل الذي كنتُ أملكُ -ذات يومٍ- طابقه الأولَ بالكامل، حيث كان الحوذي ميتروفيتش يتسكع طوال اليوم منتظرًا خروجي. واللوردات، والإيرلات، كانوا يأتون من كل مكان كي يخرجوا معي، كنت صبيةً آنذاك. عدتُ لأني لا زلت أحتفظ بمعارفَ هنا.

راقصات النوادي يعرّجن عليّ كي يُصبن نصيبهنّ من الغداء. جمعت دخلًا متواضعا من ذلك. والآن، لو صادف ظهور أحد هؤلاء اللوردات، سوف ألقي به أسفل السلالم».

نفخ السندباد دخانه بهدوء وتمتم: «نعم، لطالما أحببتِ الطبخ».

***

كيف تمضي القصة؟

تناول السندباد -ذات مرة- غداءه عند قردة. كان هناك ستة أشخاص متحلّقين حول المائدة، ولم يكن بينهم رجلٌ آخرُ غير السندباد- عدا الكهل الذي يعتمر قلنسوة ضيقة، وربطة عنق أنيقة، ويراقب من على الجدار، دون أن يفتح فمه طوال تلك السنين، فلقد كان سجينَ إطاره الذهبي.

تحلّق النسوة حول المائدة، كلهنّ كنّا يقطنّ في منزل جادة القطة، جلسن بأروابهنّ المنزلية الطويلة، بعد أن أسدلنها فوق ملابسهنّ الداخلية، لم يكن من عادتهنّ أن يتزينَّ قبل المساء، قبل أن يُدَقَّ الطبلُ الكبير، وتعلنَ الفرقة بداية الفقرة التالية. انهمرت شعورهنّ -التي سوف تصففها بعد قليل أمهر الكوافيرات- كالشلال فوق جباهِهنّ وعيونِهنّ، بعد أن رُجِّلت كيفما اتفق. في بداية الأمر، انهمكن يرمقن السندباد بشيء من الفضول، بل إنّ إحداهنّ أخرجت ساقها المصقولة الرشيقة من طيات روب النوم، لكن حين تبينَّ لهنّ أن السندباد ليس متاحاً (كان ذلك أمام حساء الدجاج والخضار، تمامًا كما يشتهيه السندباد) وأنه يتناول حساءه تحت عين قردة الغيورة، حينها تركنه وشأنه، وأكملن باقي العشاء دون الاستعانة بأدوات المائدة. خمس فنانات، ضمن خصوصية الجدران الأربعة، انهمكن يمصصن شفاههنّ، ويلعقن أصابعهنّ، ويستمتعن بتناول الطعام، كما لو أن السكاكين والأشواك -شأنها شأن المسكَرة والمشدّات- لم يكن لها غرض سوى تذكيرهنّ بحياتهنّ

الحزينة، ومهنتهنّ البهيجة الكئيبة. إنها الظهيرة الآن، والمساء يقبع بعيدًا في المستقبل، لذا استغرقن بالأكل بمتعة عظيمة. إحداهنّ كانت فتاة ناعمة القسمات، حمراء الشعر، بدأت تنشد أغنية قروية سمعتها في الأيام الخوالي، حين كانت في القرية. كانت الأغنية تدور على لسان أحد المجندين: «لو أن أمي استطاعت رؤيتي في المدينة...» أصغى النسوة بانتباه إلى أدائها العاطفي، ترقرق الدمع في عيني إحداهنّ، من يدري ماذا يجول بخاطرهنّ؟

أبت إحداهنّ أن تترك السندباد وشأنه. كانت فتاةً لعوبًا، دقيقة العظام، ابتسامتها غريبة، طفقت تمسدُّ بقدمها الصغيرة ساق السندباد تحت الطاولة، همست في أذنه حين واتتها الفرصة: «تعال إلى قاعة الموسيقى الليلة».

رصدت قردة ما قامت به مباشرة، وهسّت بصوت أقرب إلى الفحيح: «أيتها الأفعى! حذارِ من سمّي!».

هربت الفتاة، وتبعتها الأخريات، بعد أن لبثن برهة، لعبن فيها بفُتات الخبز، وصنعن منه كورًا صغيرة، بأناملهنّ الناعمة، ثم تفرقنّ في أركان المنزل، متثائبات، ناعسات العيون، أيديهنّ في جيوبهنّ، ليخرجن حين يهبط المساء ويُقرع الطبلُ في الفرقة، بقبعاتٍ ريشية عظيمة، وفساتين باهضة الثمن، مرصّعة بالجواهر. حينها، لا أكل بالأصابع، ولا غناء من الأعماق، فلقد بدأ وقت الفرقة وابتلعهنّ، فقط في وجبات غداء قردة يمكن لهنّ أن يسترخين دون تصنعٍ أو كَلَفة.

«يبدو أن هؤلاء البغايا لا يزلن يأسرن قلبك!» شنّت قردة هجومها بمجرد أن خلت لها الغرفة. «كان الغداء اختبارًا لك. استبدّ بي الفضول: هل ستحافظ علىَ رباطة جأشك إذا وجدت نفسك في صحبة أربع أو خمس من النساء، فهذا ما يجدر بك الآن، أيها الكهل الخليع! كدتَ تقفزُ من الفرح عندما بدأت الخبيثة تمسدُّ ساقك. جيّد يا عزيزي، تعلم أين أرسلت الملعونة. كما قلتُ

لك، هذا الغداء مجرد اختبار. أنا امرأة مسكينة، لن تتغيرَ أبدًا».

هزّ السندباد كتفيه وزمجر: «لا أفهم نيافتكِ! تحضرين الراقصات، ثم تتذمرين حين أكون مهذبًا معهنّ».

احمرّ وجه قردة غيظًا: «يجب أن تكون وقحًا مع هكذا نسوة! ربّاه! لو عرف الرجالُ النساءَ كما أعرفهنّ لتوقف كل هذا الهراء عن الحب. افهم يا عمري: المرأة خراب العالم، وبالأخص الصغيرات، إنهنّ الأسوأ. لن أثقّ بواحدة منهنّ، حتى المسنّات. عقل المرأة مصنوع للتدمير، إنها تنسج حبال الحب خصيصًا كي تدمّر الرجال. إنها تتاجر بالشرف والمجوهرات. هل تريد روح العصر؟ فكّر بعجوز رثّة الهندام! لا يا عزيزي، لن أستحمل أي رجل في شقتي. يجب على النساء أن يكنّ محافظات. آه، لقد عرضن عليّ مبالغ طائلة كي أسمح لهنّ باستضافة الرجال، لكن لم أعد أحفل بالمال. أنا لا أطالب بالكثير: الشرف، والنظام، والتأدب. الشرف! ها هنا شيء ذو قيمة في هذه الحياة. أتعلم؟ لهذا السبب بالذات تقصدني الراقصات. ليس لأنّ من السهل استئجار غرفة هنا، وليس لأنّ كل أحد يستطعم مذاق أكلي، إنّما لأن المستأجرين السابقين يتحدثون بإطراء عني. هنا، يبرأ المريض، ويسمن الهزيل، ولا أسمح بتبديد أموالهم. يأتون إليّ بالأسمال والخزي، ويرحلون أيسر حالا وأحسن ثيابًا. ذلك لأني أمينة، لا أتاجر بالمجوهرات والشرف».

استمع السندباد وهو يومئ برأسه بين الفينة والفينة إلى قردة. نعم، هو أيضًا يحترم سلوكها، وتعجبه طريقتها، لم يتأخّر عن إخبارها بذلك.

تقبّلت قردة الثناء، لكنّ فورة الغضب لمّا تزل تتلظى في خديها. ألقت ببعض الحبوب نحو الكناري العجوز الصامت، ثم سوّت تجاعيد فستانها، وجلست مقابل السندباد. «فيما مضى، عندما ساعفني الحظ بالتعرف عليك، كنتُ حريصة ألا أكدّرك. لكن اليوم، وبما أننا نناقش الموضوع، أستطيع أن

أخبرك بأني أعرف كل امرأة وقعتَ في غرامها هذه السنوات العشر الأخيرة».

«أنتِ من أهوى دائمًا وأبداً» أجاب السندباد.

«ما أعرفه يجعلني أجزم أنك تفكر الآن في واحدة أخرى هذه اللحظة. لأني أعرفك يا سندباد، كما لو أني حبلتُ بك ووضعتك. أعرف متى تحبني ومتى تعزفُ عني. لم يتغير حبي نقطةً واحدة. أمر غريب -أعلم ذلك- بالكاد أفهم نفسي. وقعت في حبك قبل عشر سنوات، وعلمت مباشرة أني سأحبك إلى آخر أيام حياتي. حتى بعد أن تموتَ يا سندباد، لن أستطيع أن أنساك. بما أنّ حظي السيء أوقعني في غرامك، وأحيانا لا أراك سنوات، كان لزامًا أن أعرف ماذا تفعل. لهذا كنت أتعقّب كل خطوة لك، أسأل عن شؤونك كلها، وأحقق في كل واحدة من صبواتك. لم ترني قطّ، لكنك لم تعزب عن نظري مرة واحدة. حتى عندما تنام، كنتُ أطالعُ وجهك النائم كي أعرف أحلامك. أردت أن أفهمك لأني كنت أعلم أنني لن أستطيع العيش دونك».

«وصل بك الأمر أن تقومي برشوة خدمي؟» سأل السندباد بحدّة.

«لا يعنيك كيف وقعت على مغامراتك الغرامية. هيا انصت، سوف ترى كيف أعلم كل شيء».

تقدّمت نحو الخزانة وتناولت دفترًا نحيلًا يشبه كتاب أدعية. «هنا أكتب الأشياء التي لا أريد أن أنساها. ها نحن ذا: الثاني والعشرون من حزيران، زوجة المحامي ك. تعيش منفصلة عن زوجها وتنتظر على الجسر المعلّق. الساعة الخامسة مساءً. يصل سندباد في عربة مغلقة، رقمها ثلاثة وسبعون، تعتلِي المرأة العربة. تمضي ساعتان وهما يتجوّلان جيئة وذهابًا وراء الستائر على طول شارع هيداكوتي. تتكرر الرحلة أسبوعيا من حزيران إلى تشرين الأول. أثناء هذه المدّة، تترك زوجة المحامي ك. زوجها عصر كل أربعاء، وتتسكع متأبطةً ذراع ضابط أشقر في معقل صيادي الأسماك. مرّتان في

الأسبوع تقضي النهار في صالون المحظية الشهيرة مدام س. حيث يتردد رجال بارزون».

قفز السندباد على قدميه: «محض افتراء! كانت امرأة محترمة».

هزّت قردة يدها كما لو أنها تنفض ذبابة. «ليس من عادتي الكذب يا عزيزي. أعلمُ ما أعلم. كنتَ غارقا حتى أخمص قدميك في حب تلك المرأة. صحيح، لقد شعرتُ بالأسى تجاهك، لكني لم أرد لوهمك أن ينقشع عن صدمة. سمحت للوقت أن يعمل عمله، وسبحان الله، ها أنت ذا بجانبي كما لو أنك تحبني مرة أخرى. دعنا ننتقل إلى صفحة أخرى. التاسع عشر من أيار. فلورا، سكرتيرة في إحدى الشركات، كائن مدور وصغير، شعر بنيّ، حَوَلٌ خفيف. يرافقها السندباد كل ليلة إلى البيت، أسابيع وشهورا بلا نهاية، إلى أن يتمكّن من إغوائها، ثم يهجرها مباشرة. استغرق الإغواء كل ذلك الوقت لأن فلورا غارقة في غرام أحد ممثلي الشركة، سوف يتقدّم لخطبتها لاحقًا...».

«يا لكِ من شيطان يا قردة! لطالما اعتبرت تلك المرأة حلمًا جميلًا وحزينًا، من النوع الذي تستيقظ منه لتجد وسادتك طافحة بالدموع».

أكملت قردة بنبرة جافة وحازمة: «تم استبدال ممثل الشركة بآخر، وهذا هو ملخص حياة السيدة فلورا».

***

أفاق السندباد ذات ليلة وهو يشعر بألم حاد في قلبه. كانت السنة في أواخر الخريف وأوائل الشتاء، والثلج يسّاقط بهدوء في الخارج. استمرت صور الحلم تتدفق أمامه، كلها كانت من حلمه المعتاد تلك الفترة: مئات الوجوه النسائية، بقبعات ودون قبعات، بأصباغ ودون أصباغ، عيون سيدات وعيون آنسات، كلها مصوّبة إليه كما لو أنه الرجل الوحيد على الأرض. أكتاف عارية،

وسيقان مغلفة بالجوارب، وأحذية بكعوب عالية، وبعد ذلك صف طويل من النساء بقمصان النوم، نساء يعرفهنّ السندباد، ونساء يتمنى لو عرفهنّ، أذرع عبلاوات، وأخرى رشيقة، كلها تلتف حول عنقه. جيل من النساء يرتعشن تحت الأغطية، ويتكلفنَ شقلباتٍ في مراعي قلبه...

أفاق فإذا بموكب نساء الحلم يتلاشى مع نور فانوس خافت، وإذا بامرأة متزوّجة تحمل الفانوس، وتقطع طريقها عبر الساحة المغطّاة بالثلج، والليلة الشتوية. بقي وهج الفانوس منعكسًا لبعض الوقت فوق الحائط، أو على كومة القش، بينما تمايل خيال امرأة سوداء الشعر فوق تموّجات الظلام، وبعد ذلك اختفت أخيرًا، تلك المرأة الأخيرة، بعينيها الصبوحتين، وقبعتها الريشية، اختفت في الفضاء البعيد، تاركةً السندباد وحده مع وجع القلب. بعد ذلك بقليل، أيقن السندباد أنه سيموت قريبًا، ربما في غضون الساعة القادمة.

لبس ثيابه سريعاً، وجلس فوق التكية العثمانية. كان خائفًا في البداية، فلطالما آمن أنّ بإمكانه تأجيل الموضوع، رغم أن صحته آخذة بالتدهور مؤخرًا، وصوته بدا أجشَ وغريبًا، كما لو أنه صوت صديق من الطفولة يصل من الغرفة المجاورة. قد يكون الفتى بينيو! فكلما انهمك في إحدى هذه المحادثات المفكّكة مع نفسه، إذا به يسمع صوت الفتى بينيو يتحدّث من الغرفة المجاورة.

«سأموت قريبًا» أخبر السندباد نفسه، بصوت تكسّر في هيئة نبرات منفصلة. «نعم، نعم، أستطيع أن أسمع صوت بينيو الصغير في الغرفة المجاورة».

بالطبع، لم يتحدث السندباد بصوت عالٍ إلا في لحظات خوفه الأولى، فقد كان وحيدًا في الغرفة الخالية، لكنه سرعان ما استردّ جأشه، واستطاع أن يحرّك أجفان عينه المشلولة مرةً ثانية، حتى الألم بدأ يرخي قبضته على قلبه.

وقف على قدميه، وانتقل إلى البلكونة، حيث غطّى الثلج أحواض الزهور

المتبقّية من الصيف. كان الوقت فجرًا، والمدينة نائمة، وندف الثلج يتساقط ذات اليمين والشمال حول رأسه. حدّق في الظلمة الهادئة بعض الوقت، دون أن يفكر- وفجأة، رأى نفسه طفلًا ينتعل خُفًا دافئا، ويتدثر بمعطف فرو صغير، ويشقّ طريقا له بجانب الكنيسة القديمة، فوق أعشابٍ يتخللها بياض الثلج. كانت هناك غربان تستقر فوق صليب البُرج، واقتربت امرأة محمرّة الخدين بهيجة الهندام، تحمل دلو ماءٍ من البئر المتجمّدة القريبة. ترامت البلدة الحُلمية من حوله في كل اتجاه، بينما طفق هو ينهجُ فوق الدرب المجلل بالثلوج والعُشب.. وبعد أن اجتاز الكنيسة لاحظ شيئا آخر: كانت هناك امرأة تقف خلف شرفة وستارة بيضاء، وتسلّط فوقه عينيها الضخمتين، امرأة عبلة، ناضجة، أنفها معقوف، تعلو شفتيها ابتسامة شوهاء، وحسيّة، ابتسامة يمكن أن يكون رآها قبل ذلك، في مكان آخر، ولو للحظة، في زمانٍ جدٌّ بعيد... ثم اختفت الصورة، فإذا هو يقف ببساطة في البلكونة تارةً أخرى، وأمامه تعصفُ أكوام الثلج.

حين تقهقر إلى الغرفة، كانت المرأة الناضجة ذات الأنف المعقوف لا تزال تشغل باله، امرأة طفولته، تلك التي رآها منذ مدة بعيدة وكاد أن ينساها. ها هو يراها مرة أخرى، ويحسُّ ذراعيها العبلاوين، وكتفيها المتورمين، وظهرها الأسمر الموشّى بعكن الشحم، كانت هناك شامةٌ أيضا، في مكان ما... لأصابعها أظافرُ لامعة دقيقة، وتلك الأظافر البيضاء تتلمسُ جسد السندباد بطريقة أنثوية آسرة. أحسّ بالأظافر الأنثوية الباهرة أولًا فوق قدميه، ثم على جبينه، ثمّ فوق صدره. وافترّت الشفاه الممتلئة عن تلك الابتسامة الشوهاء، سمع صوتاً؛ نصفه تنهد، ونصفه فحيح، فوق رأسه، كما لو أنّ طيرًا انبعث يضرب بجناحيه عبر الغرفة.

أحسّ السندباد تارةً أخرى بالحبال تُشدّ حول قلبه، عقد العزم على الإعداد لموته القادم. حبّر بضعة سطور إلى قردة تصف وضعه الراهن: سأرحل في الصباح! استلم خادم النُزل رسالته وانحدر متسكّعًا فوق السلالم، صفيرُه يعلو

ويهبط بسعادة، مترقبًا أجرًا جزيلًا. لا بدّ أنها مهمة غرامية أخرى يكلّفه إياها النزيل رقم خمسة، تماما كما في الماضي، عندما كان يحضر المؤن الليلية من شامبانيا وشايٍ وسجائر وأشياء الصيدلية، وكان هناك دائما فيضٌ من الفضة والنُضار ينسلُّ إلى جيبه.

بينما انطلق خادم النُزل لإنفاذ مهمته، استلقى السندباد فوق سجادةٍ رثّة، شعر أن ذلك ما يريدُ فعله. بسط ذراعيه، شرعَ ينظر بجمودٍ ويأس إلى المصباح فوقه. طالما استطاع رؤية الفانوسين الكرويين سيكون بخير. وهكذا، انهمك يحدّق في الكرتين الزجاجيتين اللتين كانتا -فيما مضى- تجهران البصرَ بضوئهما اللامع وهو ينسكبُ فوق أكتاف طوابيرَ من النساء.

استمدّ حتى تلك اللحظة قدرًا كبيرا من الطمأنينة من تحديقه في الضوء، لكن الآن، أصدرت إحدى الكرتين الزجاجيتين زفيرًا مفاجئًا، سرعان ما أتبعته الكرة الأخرى بزفرة مشابهة، بدا كما لو أنّ مريضًا زَمِنًا يتقلّب فوق فراشه... في مكانٍ ما، وزمانٍ ما، كان والده في الماضي يستلقي على السرير، والده الجميل الكئيب. كانت ليلة رأس السنة، والسندباد الفتى يمسك بكفّيه.

«سوف تدرك رأس السنة يا والدي. رأس السنة سوف يأتي بالفأل الطيّب».

فتح المحتضر عينيه اليائستين الحزينتين: «أتظن ذلك؟» سأل ثم أشاح بوجهه.

تمنّى السندباد فجأة لوالده موتًا سريعًا، كي لا يتعذّبَ أكثر. سوف تنقطع الآهات وصرخات الألم...

«وعزبتي يا دكتور! لو أستطيع فقط أن أعيش أسبوعًا آخر...».

نعم، كانت هذه كلماته. مات مبكرًا. والآن، بدا كما لو أنّ السندباد يسمع إحدى الكرتين الزجاجيتين تعيد هذه الكلمات للكرة الأخرى.

جسدُ امرأة آخر، أو بالأحرى جزء من جسدها، هوّم أمامه: عبلاً، أبيضَ،

كرةَ مرمر. استطاع أن يرى الظل الأسود الزرقاوي يجلل الكرة المرمرية، كان واعيًا حتى النهاية بنَشرٍ من العطور اللذيذة الُمتَذكرة، تهبُّ فوق رأسه.

سرعان ما وصلت قردة إلى الشقة، وأغلقت بحنان عيني السندباد.

***

تحوّل السندباد إلى برعم دبقي. برعم من الدبق، ضمن زنّار زهور، تضعه راهبة عجوز حول خصرها. في البداية، كان الأمر مملًا، ندم لأنه لم يختر وظيفة أخرى عندما واتته الفرصة في مصلحة اختيار المهام المناطة بالمرء بعد موته. عاين المهام المتاحة واستقرّ على ثلاثٍ وجد نفسه فيها، يستطيع أن يقضي أيامه وهو يؤديها في صمت ودَعة. الأولى: جندي لعبة، لعبة ضائعة منسية في إحدى العليّات المظلمة. ماذا يريد المرء أكثر لحياة التقاعد؟ كاد السندباد أن يوقِّع عقده، لولا أن ظهر في المصلحة صائغٌ أشهبُ اللحية، حزين التعابير، يملأ صدغه ثقب فاغر الفوهة، حيث دخلت الرصاصة. لقد قتل نفسه من أجل امرأة، وترك لها سائر بضاعة دكانه. رقّ السندباد لهذا الرجل الحزين، فكّر بكل الرجال الذين تم خداعهم ونشلهم ومن ثمّ لفظهم من قبل النساء، رجال كان النساء يتطلعن فيهم متسائلات: متى سيضعون رصاصة في أصداغهم؟ وهكذا، تخلى عن فكرة الجندي اللعبة، ليهب الصائغ أولوية الخيار.

بالنسبة إلى خياراته الأخرى، كان مغرّى بما فيه الكفاية كي يكون مشطَ زينة. لكن كيف يعلم المرء أين ينتهي به المطاف؟ قد تكون المرأة وسخة! فكّر السندباد: إنه لأمر لطيف أن تظلّ حيًّا! وهكذا استقرّ خياره في النهاية كي يصبح برعما دبقيًا في زنّارٍ من الزهور. ليس هناك ثمّة أخطار، ومن الصعب أن تتورط في عراك أو ما شابه، كما أنّ باستطاعته أن يجسَّ يدَ امرأة، البعض يستمتع طويلًا بشيء مثل هذا بعد موته. لسوء الحظ، كانت الراهبة العجوز

التي استقر ضمن ممتلكاتها -والتي تلبسه حول خصرِها- مسنّةً بعض الشيء بالنسبة إلى ذوقه. كانت تكبسُ عليه بين إصبعيها، بينما لسانها منهمك بترتيل ابتهالاتها، لكن لسوء الحظ، هذه أشياء غير ذات أهمية بالنسبة له. كانت مجموعةً من الابتهالات والصلوات المملة تنبعث نابضة عبر جسده: صلاة لتجنب عسر الهضم، وصلاة من أجل نوم عميق، وأخرى لادّراء غضبة كبيرة الراهبات، فقط مرةً واحدة، كانت هناك صلاة تشير بشكل مبهم إلى راهب يُدعى فرانسيس، تنبّه السندباد من سباته، وأصاخ السمع. مستحيل! هل يُعقل؟ فكّر برعمُ الدبق. لكن لا، لسوء الحظ، لقد كان فرانسيس المقصود كهلًا طاعناً، يكاد يكون قدّيسا، أصيب بنوبة برد أثناء أدائه قُدّاس منتصف الليل، كان يستلقي فوق فراش مرضه في بيت القساوسة. أصيب السندباد بالملل من طعام الفضيلة والتقوى هذا، وتفكّر بألم كيف أنه لم يُخلق لحياةٍ أخلاقية عالية كهذه، لو استمر الأمر هكذا، لن يصلَ أبدًا إلى حالة التطهّر من آثامه. بدأ يندم لأنه لم يختر أن يكون جنديًا لعبةً، من يعلم أيّ مغامرة كانت تنتظره؟ وبنفس الحماس، تمنى لو أنه اختار أن يكون مشط زينةٍ في مفرق عاهرة. حالة الجلال هذه هي ما لا يستطيع أن يحتمله.

وفي أحد الأيام، شرعت الراهبة ومعها برعم الدبق في رحلة. انطلقا مُجلجلين عبر بوابات الدير في عربةٍ مدبوغة الجلد تجرّها جياد مطهمة. انتقلا من العربة إلى القطار، واستقلاّ -بالطبع- مقصورة النساء، حيث انهمكت الراهبة العجوز تتحدث مع سيدتين مُسنتين لا حديث لهما سوى كوارث سكك الحديد. لم يغدُ الحديث جديرًا بالاهتمام إلا عندما ذكرت إحدى السيدتين أنها عزفت عن حياة الرهبنة لأنها لم تستطع العيش دون رجال... «رجلي العجوز جوهرة حقيقية» هكذا قالت، واحمرّت خجلًا، لكن بشيء من الفخر. أطرقت الراهبة ببصرها، لكنها فيما بعد، سألت السيدة عن عمر زوجها، واستعلمت عن ملامحه، وعاداته، وخلاف ذلك. لم ينتبه

السندباد إلا لتلك الإجابات التي تخصُّ عادات زوجها: إذا شرب كأسًا أو اثنتين، قد يصل به الأمر أن يهرع إلى العليّة من أجلها ويحضر الملابس التي علقتها هناك كي تجفّ قبل أسبوع.

وصل القطارُ المحطةَ قبل أن تشرعَ السيدة الأخرى بسرد بطولات زوجها الراحل. ترجّلن من العربة، وفجأة، وعى السندباد أنه لم يعد ملتصقا بتنورة الراهبة التقيّة، والتي -لكونه برعمَ دبقٍ- أصبحت مهترئةً من الاحتكاك المتواصل به. ياله من حادثٍ مبارك ذاك الذي فصله عنها! انحشر السندباد بين قضبان الحديد: مرت عربات القطار فوقه، ألقى رجال الإطفاء الرماد عليه، سقطت قطعة قصدير بقربه، وفي جوفها ساق بطة تمّ نهشها بشكل جيد. حاولت هذه الجارة المؤذية أن تعقد صداقة معه، لكن السندباد تصنّع النوم، إلى أن هبط الليل، ثم نجح في التسلل دون أن يلحظه أحد، تاركًا قضبان الحديد خلفه، ومنجرفًا عبر البلدة التي سرعان ما تعرّف عليها.

ياللسماء! أليست هذه هي نفس البلدةَ التي زارها قبل موته؟ لماذا لم يلحظ النفق الذي اجتازوه مباشرة قبل المحطة؟ لقد كانت بلدةً جبليّة صغيرة، مليئة بعمال المناجم السعداء ومستخرجي الذهب. يقضي السكّان سحابة يومهم وهم ينقبّون في الأودية عن الذهب، بينما يُشرِع الأقزام نوافذهم للتهوية، فيظهر ذهبهم المكدّس. هنا العمدة، والكاهن، ومعلم المدرسة. لكن عندما يهبط الليل، تُضاء البلدة، ويحتفل الجميع مزجّين أوقاتًا طيبة. لن نموتَ أبداً، يقولون لأنفسهم، هناك ذهب كافٍ في هذه الجبال. تبدأ الأغاني، والعزف على الآلات، ونقر الكؤوس، وتجلجل ضحكات النساء كما لو أن أحدًا يدغدغهنّ. كانت للسندباد قريبةٌ هنا تزوجت من منقّب ذهب. القصة كالآتي: قريبته تُدعى باولا، طلب منقّبُ الذهب يدَها من والديها بعد أن زار (بيست). قبّلت باولا السندباد خلسة بعيدًا عن الأنظار، وهمست في أذنه أنه يجب أن يزورها حين تكبر وتمَلُّ من زوجها، هذا إن كان لا يزال يراها جذّابةً.

وهكذا تعرّف السندباد على بلدة التعدين هذه أول مرة: وبسطت زوجة منقّب الذهب جواهرها أمامه، وفروها الباهض، وعربتها، وجيادها الأربعة. أستميحكِ عذراً، همس السندباد، جئتُ مبكرًا للغاية. تركها، ورسم بالطبشور صليبًا فوق بوابتها كي يهتدي إليها مرة أخرى لو سلك الدرب ثانية. لكنه مات أثناء ذلك... وتحول بُرعمًا دبقيًا. ورغم ذلك، سرعان ما اهتدى إلى البوابة، وها هو الآن في غرفتها.

جلست زوجة منقّب الذهب أمام المرآة، وأخذت ترجّل شعرَها. كان شعرها ذهبيًا طويلاً، والمشطُ ينزلق برشاقةٍ وسط طيّات خُصله كأنه زورق يسبح في الماء. وتحرك المشط، أعلى وأسفل، كان في تلك اللحظة أكثر الأغراض المنزلية سعادة وفخرًا، كيف لا، وقد كان في حياته السابقة مجرد معلم رقص يقطنُ في إحدى ضواحي (بيست) الفقيرة. «كان بإمكاني أن أغدوَ مشطاً!» فكّر السندباد، ثمّ حاول ألا يثير الانتباه إلى نفسه.

توهّج المشطُ أكثر وأكثر، امتلأ إشراقًا وفخرًا، رغم حسد الخزانة المجلوّة بالمرآة، والسرير المغطّى بملاءات الحرير. كانت بطانة السرير من الحرير الذي لا تجد مثله إلا في غرف الملوك ومنقبيّ الذهب. اختلطت نوافج المسك سويًا وضمّخت مخدعها. تمدّد السندباد -بالقدر الذي يستطيع أن يتكلّفه برعم دبقي حين يهمُّ بالتمدد- وفكّر كم كان حمارًا حين لم يهرب من صاحبته السابقة في وقت أبكر.

خلعت المرأة -بعد أن فرغت من تمشيط شعرها- كل ما عليها من ملابس. بدت كما لو أنها حُلمٌ خطر على بال ثلج. تجوّلت في مخدعها، أجرَت يدها فوق تنورة الحرير الملقاة فوق ظهر الكرسيّ، تنهّدت، ثمّ اختفت خلف مُلاءات السرير. وبعد ذلك أطفأت النور.

ثمانون[1]

هل كانت تلك سفرتنا الأخيرة إلى الرسّ؟ ما عدت أذكر! كل ما أذكره أنّ والدي صار يلحّ بالسفر لزيارة أخيه الكبير سليمان كلما واتته الفرصة، وكأنّه يتزوّد منه قبل رحيله. أذكر ذلك، كما أذكر وجه عمّي سليمان رحمه الله، وابتسامته الحلوة الصبورة، لم تفارق محيّاه قط رغم تمكن العلّة من جسده.

كان طريق القصيم من الفرص النادرة التي أختلي فيها بوالدي أربع ساعاتٍ متواصلة فأنهل من علمه ورأيه وحكمته، وربما اهتزّت روحه وهو يرى مراتع طفولته تتابع أمامه فينشدني شيئًا من عيون الشعر. كانت الكيمياء الروحية تبدأ بمجرد تجاوزنا نفود الثويرات، فإذا بأساريره تنفرج، وملامح وجهه تتغير، وإذا به يشير إلى الرمال والوديان شارحًا كيف أنّ الترابَ غير التراب، والهواءَ غير الهواء، ثم يبدأ يحدّثني عن زهير ووادي الرسّ، وعنترة وعيون الجِواء، وامرئ القيس وأبانات، وكيف أنّ كل شبر من هذه الأرض المُعرقة في القدم معجونٌ بماضٍ سحيق، وقد يهتزّ طربًا، وتأخذه الأريحية، فيبدأ ينشدني بعض قصائد هذه الأرض الحبيبة.

يبدأ عادة بمالك بن الريب وقصيدته التي يتوجع بها إذ يموتُ بعيدًا عن وادي الغضا:

أقـولُ وقـد حالـت قُـرى الكـردِ بيننـا
جـزى اللـه عَمـرًا خيـرَ مـا كان جازيـا
إنِ اللـه يُرجعنـي مـن الغـزوِ لا أُرَى
وإنْ قـلَّ مالـي طالبًـا مـا ورائيـا

(1) كُتبت بتاريخ 14 مارس 2017.

فللـهِ درّي يـومَ أتـركُ طائعًـا
بنـيّ بأعلـى الرَقمتيـنِ وماليـا
ودرُّ الظبـاءِ السـانحاتِ عشـيّةً
يخبّـرنَ أنـي هالـكٌ مـن ورائيـا

يتلوها بصوته القويّ الأجشّ، ونبرته الحلوة المُحببة، حتى ليُخيّل لي أني أنطلقُ بسيارتي من قرى الكُرد أو الطَبسين ومعي ابن الريب يتمدد في مرتبتي الخلفيّة، قاطعين به الفيافي والقيعان، مسابقين أجله المُحتّم، لا لشيء إلا كي يلفظ أنفاسه في دياره في القصيم.

وقد ينشدني عينية مُتمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك، فيرفع عقيرته بصوتٍ شجيّ:

وكنا كندمانَي جذيمةَ حقبةً من الدهرِ حتّى قيلَ لن يتصدّعا

فلمّا تفرّقنا كأنّي ومالكًا لطولِ اجتماعٍ لم نبتْ ليلةً معا

فأخال أنَّ القصيدة لم تتغلغل -كما يجدر بها أن تتغلغل- إلا في قلوب ثلاثة: مُتمم بن نويرة، وعمر بن الخطاب، ووالدي.

وقد يتذكر مولده في قرية الشقيق الساحلية، وكيف جِيء به يتيمًا من الجنوب إلى الرسّ، فينشد مع عبد يغوث بن صلاءة الحارثي:

أحقًا عبادَ الله أن لستُ سامعًا نشيدَ الرعاءِ المُعزبينَ المتاليا

وقد تبثُّ به الصحراء شيئًا من وحشتها اللذيذة، فيتوحّش ويستأنس، وقديمًا كان حتمًا على إنسان هذه الأرض أن يتوحّش ويستأنس، فيُنشد مع الأحيمر السعدي:

عَوى الذئبُ فاستأنستُ بالذئبِ إذ عَوى
وصوّتَ إنسانٌ فكِدتُ أطيرُ

وينتقل أحيانًا بكل أريحية من الفصيح إلى العامي، ومن العامي إلى الفصيح، فينشد وصيّة الشريف بركات إلى ابنه مالك، ويعدّها من غُرر الشعر وكنوزه:

يا مالك اسمع جابتي يوم أوصيّك
وافطن ترى يا بوك بآمرك وانهاك
احفظ دبشك اللي عن الناس مغنيك
اللي ليا بان الخلل فيه يَرفَاك
واعرف ترى مكّة حكمها بناخيك
لو تشحذه خمسة ملاليم ما اعطاك
اجعل دروب المرجلة من معانيك
واحذر تميّل عن دَرَجها بمَرقاك

وصلنا بيت عمي سليمان مع انحدار الشمس، وتبادلنا السلام والقُبلات. جلس والدي إزاء أخيه، واختلس نظرةً عجلى إلى قدميه -بسرعة لا يتقنها سوى الأطباء- ليطمئن على عضلة قلبه. نعم، الآن تذكرت: كان الشهر رمضانَ، وكنا ننتظر صوت المؤذن للإفطار، وكان الحديثُ يدور كيفما اتفق، ولا شيء أطيب في لحظاتٍ مثل هذه من حديث الذكريات. تذاكر عمي ووالدي أناسًا من طفولتهما: ماذا فعل فلان؟ وأين انتهى علّان؟ وكان ممن ذكروا امرأةٌ طاعنة في السنّ، من عجائز الرسّ، روى عمّي -بتوجع- كيف أنّ الخَرَف عصف بها فجأة حتى أذهلها عن صيام هذه السنة، قالها باستنكار الشيخ الورع الذي لا يتصور أمرًا جللًا أعظم من هذا. ابتسم والدي بحنان وقال: لا بأس عليها، إذا كنتم تبيحون الفطر في سفر الثمانين كيلًا، فما بالك بمن سافر ثمانين سنة؟ كان عمي من خريجيّ الشريعة الإسلامية. عُيّن قاضيًا لكنه رفض المنصب تعففًا، لهذا خاطبه والدي ضمن علماء الدين، رحمه الله ورفع نُزله.

رجعنا إلى الرياض، لكنّ كلمة والدي بقيت ترنّ في أذني: «فما بالك بمن سافر ثمانين سنة؟» يا له من مجاز! أليس هذا ما يطلبه الشعراء ويعجزون عنه؟ كنت وقتها مهمومًا بمسألة الشعر. إذا لم يكن الشعر مجازًا يأتي في مكانه ووقته المناسبين، ويكون خلفه قلبٌ عطوفٌ خيّر، ماذا يكون إذن؟

سَجل أو اثنان[1]

سأتناول ضربًا من الرثاء أعدّه من أجمل الشعر وأعذبه، وإن لم تحضرني شواهدُ عديدة، وهو الرثاء غير المباشر للزوجات. تموت الزوجة فيطيش عقل زوجها، ويفقِده المصاب رباطة جأشه، ويهمّ أن يرثيها لولا خشيته أن تتقطع روحُه مِزَقًا فيُفتضح بين أقرانه، فيعمد إلى ضربٍ ملتوٍ من التعبير، يصف فيه أبناءه، كيف فعل الفراق بهم، وكيف فعل الثكل. يصف وجعهم والوجع وجعه، ويصف دموعهم والدموع دموعه.

وخير مثال على ذلك أبيات أبي العلاء مالك المزموم الخارجي، التي لولا أن حفظها لنا أبو تمّام في حماسته، لضاعت مثل غيرها من شعر مع رياح الصحراء:

أُمررْ على الجَدَثِ الذي حلّت بهِ
أمُّ العلاءِ فنادها لو تسمعُ

أنّى حللتِ وكنتِ جِدَّ فروقةٍ
بلدًا يمرُّ به الشجاعُ فيفزعُ

انظر إلى هذا الأعرابي واعجب من حاله، لا يقوى زيارة زوجته لعلمه أنه سيخور عند قبرها، فيوصي غيره بزيارتها، أو يوصي نفسه ليثبّتها، ثم انظر كيف تذكّر جزع زوجته من الأماكن المظلمة، فذاب شفقةً وهو يتخيّل فَرَقَها حين ترقد وحيدةً في ظلمة القبر ووحشته. هل قرأت أرقَّ من هذا؟ ثم يصفون الأعراب بالغلظة!

فلقد تركتِ صغيرةً مرحومةً
لم تدرِ ما جَزَعٌ عليكِ فتجزعُ

---

(1) كُتبت بتاريخ 4 يناير 2017.

فقدتْ شمائلَ من لزامِكِ حُلوةً
فتبيتُ تُسهِرُ أهلَها وتفجّعُ
وإذا سمعتُ أنينها في ليلِها
طفِقتْ عليكِ شؤون عيني تدمعُ

آهٍ ما أرقَّ هذا الشعر! وآهٍ لتلك الصغيرة التي أخالها ابنة سنة أو سنتين لا تدري ما هي الحياة وما هو الموت، لكنها تفتقد ما عوّدتها أمها من الضمّ والشمّ والتقبيل والملازمة، فتقضي ليلها تبكي دون أن تعلم سببًا لذلك.

مثالنا الثاني قصيدة لمحمد بن عبد الملك الزيّات، قالها يرثي أم ولده له تُدعى سكرانة، وأظنها كانت جاريةً أحبها فأعتقها ثم تزوّجها وأنجب منها ابنهما عمر، ثم بعد ثمانية أعوام تموت، فينصدع قلب زوجها الوزير، ويواريها الثرى، ويرجع ليجد ابنه عمر يبكي وهو نائم، فيرقّ له ويقول:
ألا من رأى الطفل المفارقَ أمَّهُ
بُعيدَ الكرى عيناهُ تنسكبانِ
رأى كلَّ أمٍ وابنها غير أمّهِ
يبيتانِ تحت الليلِ ينتجيانِ
وبات وحيدًا في الفراشِ تَجُنّهُ
بلابلُ قلبٍ دائمِ الخفقانِ

إنّه مشهد مركّبٌ بديع، فيه من حساسيّة المدنيّة ما لا أدري كيف تأتّى لرجلٍ عاش قبل ألف سنة أن يقوله، فأنا -والحق يُقال- لم أقع على مشهدٍ كهذا يصوّر طفلًا يرى أقرانه يلعبون مع أمهاتهم، ثم ينام فتلُمُّ به الرؤى والأخيلة، لم أقرأ شيئًا مثل هذا إلا في أدب القرنين التاسع عشر والعشرين، لذا فإنّ عجبي وإعجابي لا ينقضيان من هذه الأبيات. ثم يكمل ابن الزيّات قصيدته:
ألا إنَّ سَجلًا واحدًا إن هَرقتُهُ
من الدمعِ أو سَجلينِ قد شفياني

فهبني أطلتُ الصبرَ عنها لأنني
جَليدٌ فمن للصبرِ لابن ثمانِ

وحذارِ أن يخدعك ابن الزيّات فتقول: ما هذه الغلظة؟ أسَجلٌ أو اثنان من الدموع ينسيانه زوجَه؟ هو لم يقل ذلك إلا ليكفَّ غلواء العاذل الذي ما برح يخبره أنَّ البكاء لا يليق بالرجال، فيعتذر إليه قائلًا إنَّ جزعه ودموعَه إنّما هي على ابنه الذي لا يملك جَلَد أبيه ولا صبره، وعاذله هذا لا يعدو أن يكون وازعًا داخليًا، ورواسبَ من أخلاق فحولة، لذا قلت إنَّ هذا الضرب من الرثاء ملتوٍ وغير مباشر، ولو تحرّينا الدقّة لقلنا إنَّ ابن الزيّات سكب تسعة عشر سَجلًا على زوجته، عِدّة أبيات القصيدة، فهل دموع الشاعر إلا قصائده؟ وأنت حين تفرغ من قراءة الأبيات لا تملك إلا أن تتساءل: أهذا ابن الزيّات الذي كان يقول: «الرحمة خَوَرٌ في الطبيعة وضَعفٌ في المنّة»؟ وقد تزداد شططًا فتصدق قصة التنّور التي هي أشبه بموضوعات القُصّاص، ويكفي أن تلقي نظرةً على ديوانه، أو تقرأ ترجمته في الأغاني، أو تقرأ كيف كان يخاطبه الجاحظ ويعابثه في رسالتي (الجدّ والهزل) و(التربيع والتدوير)، لتكتشف أنَّ الرجل روحٌ كلُّه، وأنّه أبعد ما يكون عمّا وضعه عليه القصاص من فظائع وتهاويل. وجماع الأمر -كما أتصوّر- أنَّ ابن الزيّات كان رجل دولة، جاء في وقت عظُم فيه نفوذ القادة الأتراك، وكثُر المال حتى صعب ضبطُه، فأخذ على يدِ كتّاب القادة عندما لاحظ تلاعبهم، وعذّبهم حتى استرجع ما سلبوه، ولعلَّ بعض هؤلاء الكتّاب كان يصرخ: الرحمة يا مولاي، فيجيبه ابن الزيّات: الرحمة خَوَرٌ في الطبيعة، إذ إنَّ آلة العدل لا ينبغي إلّا أن تكون قاسية، وعندما نُكِب ابن الزيّات على يد المتوكل لم يجدوا في داره شيئًا ذا بال، ذهب كل ما استرجعه من أموال إلى بيت مال المسلمين، فلله أبوه من رجل دولة! لكن ما ظنك برجلٍ نكب جماعةً من الكُتّاب، كسليمان بن وهب وابن الخصيب وابن إسرائيل، ثم مات وبقوا، والقلم طوع أمرهم، ألن يعبثوا بسيرته؟

أرى أني ابتعدتُ كثيرًا عن موضوعي، ومن أراد الإستزادة فعليه بكتاب (ديوان رثاء الزوجات) لمحمد مظلوم، حاول مؤلفه أن يستقصي كل ما قيل في رثاء الزوجات، وليقرأ قصائد الطغرائي صاحب لاميّة العجم، فلقد أحبَّ امرأةً شابةً في وقت متأخّر من حياته وتزوجها، لكنها ماتت وتركت له طفلًا رضيعًا، فكتب فيها مجموعة مراثٍ لا تقلُّ شأنًا عن لاميته. يقول الطغرائي:

غُصنانِ مؤتلفانِ أفردَ واحدًا
ريبُ المنيّةِ منهما فتهصّرا

ما ضرّهُ فيما جناهُ عليهما
لو كان قدّمَ منهما ما أخّرا

هيهاتَ أن يبقى الحُطامُ بحالهِ
مِن بعدِما هصرَ الأغضَّ الأنضّرَا

أي والله يا فخر الكتاب! لكأنك تنظر إليهم وهم يقتلونك بتهمة الزندقة:

هيهاتَ أن يبقى الحُطامُ بحالهِ
مِن بعدِما هصرَ الأغضَّ الأنضّرَا

بكائية دوينو الأولى[1]

لبعض القصائد قصصٌ تصنع شهرتها، فنحن لا نقرأ ميميّة المتنبي (واحرَّ قلباهُ) دون أن نستحضرَ شجاره مع ابن خالويه وكيف شجّ رأسه بالمفتاح، ولا نقرأ (قبلاي خان) لكولردج دون أن يقفز إلى ذهننا ذلك الزائر من بورلوك الذي قطع على الشاعر حلمه وأفسد عليه تداعيه الهذياني. أما قصيدة ريلكه هذه، فلها قصة شهيرة، شبه أسطورية، ساهم الشاعر في صنعها، ونقلتها الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس في إحدى رسائلها، والقصة مهمّة، فهي تساهم في ترسيخ تصوّر ريلكه للشعر ينبوعًا من الإلهام، خصوصًا أنّه كتبها بعد حبسة كتابيّة استمرت أكثر من سنة، فمنذ فراغه من روايته الباريسية (دفاتر مالته لوريدس بريجه) لم تخُط يراعته سطرًا من الشعر. لذا لجأ إلى قلعة دوينو المطلّة على البحر الأدرياتيكي، والتي تزعم الروايات التاريخية أنّ دانتي كتب جزءًا من الكوميديا الإلهية فيها. هناك انتظر ريلكه بصبر. أخبر مضيفته مرّة أنّ العندليب يقترب. ذات صباح، استقبل رسالةً مزعجة أراد أن يفرغ منها سريعًا. كانت الريح الشماليّة تصفر في الخارج، لكنَّ الشمسَ ساطعة، والماء الأزرق له لمعة فضيّة. نزل ريلكه إلى الممر الصخري المؤدي إلى الحصن، ومشى جيئةً وذهابًا وذهنه غارقٌ في محتوى الرسالة وكيف يردّ عليها. فجأة، خُيّل إليه أنه سمع صوتًا ينبعث من العاصفة ويتمتم: «مَن إن أنا صرختُ سوف يسمعني ضمنَ مجمعِ الملائكة؟» توقّف ريلكه وهمس: من؟ ماذا؟ أخرج دفتره الذي كان يحملُه ودوّن تلك الكلمات. دوّن أيضًا بعض السطور التي تكوّنت دون تدخّله. عاد بهدوء إلى غرفته، ونحّى دفتره جانبًا وردّ على الرسالة الصعبة. في المساء فرغ من كتابة البكائية كاملة. لا

---

(1) كُتبت بتاريخ 22 فبراير 2017.

يجدر -كما أسلفت- أن يتعاطى القارئ مع القصة بجديّة، فالقصة التي روتها الأميرة ماري عن ضيفها الشاعر جاءت كي تضفي على القصيدة طابعًا معينًا، وتحيطها بطبقةٍ من المعنى، وهي حيلة لا يفتأ الشعراء يمارسونها.

لم تُفهم القصيدة جيدًا رغم شهرتها. لا أتذكّر أنني وقعت على شرح وافٍ لها. ساهم ذلك في صرف القرّاء عنها لصعوبتها وتعذّر معانيها، وأخال أنَّ ذلك لا يتحصّل إلا حين يضع القارئ ريلكه في مكانه الطبيعي بين كانط وهايدغر، ما بين الشكّ الإبستمولوجي والقلق الوجودي. فالذات المتحدثة في قصيدة ريلكه هشّة عارية؛ فبعد أن نقل كانط شكوك الأسقف بيركلي بخصوص عالمٍ لا نستطيع أن ننفذَ إليه إلا عبر عقولنا، وبعد أن التفت كانط من ثَمَّ إلى العقل فنقده وبثّ الشكوك في آلياته الإبستمولوجية، إذا بالذات تقف عاريةً خرقاءَ في هذا العالم المُفسّر، وسبيلها الوحيد كي تتأكد من وجودها -أو وجوده- يتم بممارستها دورها الطبيعي كذات مستقبِلة Subject، ولا يتوافر لها ذلك بطريقة أكثر زخمًا من معاينتها واستقبالها للجمال.

لكن كيف تقف الذات الضئيلة أمام الجميل والمُبهر The Sublime؟ إنَّ الأخير من شأنه أن يبتلعها بضخامته. مسكنية! حتى الجمال والفن يتعذران عليها. هكذا أفهم تعبير ريلكه الرائع حين يقول عن الملائكة التي هي في نظره رموز جمال: «وحتى لو أنّ أحدَها ضمّني إلى صدره فلسوف أُستهلَك في كيانه الهائل» وهكذا تقف الذات ضعيفةً خرقاءَ يتهددها الشك الإبستمولوجي من جهة، والموت من جهة أخرى، لكنّ ريلكه يتعامل مع هذا الأخير بطريقة أكثر كفاءة، خصوصًا حين يلجأ إلى الميثولوجيا اليونانية مستلهمًا قصة لاينوس الذي نتج عن الفراغ المتوّلد من موته ذبذبات وموسيقى. هكذا يتحَوّل الموت والفناء والفراغ في عالم ريلكه الشعري إلى فرصة للخلق والموسيقى والشعر. إنَّ الموتَ يتطلّب جهدًا، ربط كل الخيوط السائبة، قبل أن يشعر المرء بأول أحاسيس الأبديّة: أي قبل أن ننفلتَ بحنانٍ من أحبتِنا،

وقبل أن نحيا بعد ذلك مرتعشين، كأننا سهم يجمع نفسَه قبل لحظة انطلاقه، ويهجر وتره كي يكون أكثر من نفسِه. هكذا فقط أستطيع أن أفهم تعبير ريلكه الرائع حين يهتف: «طوِّح بالفراغ الذي بين يديك إلى الفضاءات التي تتنفس، فلربما تستشعر الطيور امتلاء الهواء حين تخفق بأجنحتها بعنف!» نعم، الفراغ امتلاء، والفناء فرصة للخلق، هكذا يجد ريلكه عزاءَه وبثّه في بكائيته.

بكائيات قلعة دوينو

البكائية الأولى

مَنْ -إنْ أنا صرختُ- سوفَ يسمعني ضمنَ مجمعِ

الملائكة؟ وحتّى لو أنَّ أحدَها ضمّني

إلى صدرِه: فلسوف أفنى في

كيانِهِ الهائل. إذ إنَّ الجمالَ بداية الرعب،

والذي بالكادِ نطيقه،

وبينما نقف منبهرين، يأنفُ هوَ

أن يدمّرَنا، كلُّ ملاكٍ يبعثُ الرعب.

لذا، أضبطُ نفسي، وأبلعُ العبراتِ السوداءَ حين تجيشُ

في حلقي. واحسرتا، لمن نلجأُ لحظة حاجتِنا؟

ليس إلى الملائكة، ولا إلى البشر، والحيوانات الماكرة ترى

مباشرةً كيف نخطرُ بطريقةٍ خرقاءَ

في هذا العالمِ المُفسَّر. وهكذا، لا تبقى سوى شجرةٍ فوقَ
جرف ربوة، يتشبّث بها بصرُنا يومًا بعد يوم، لا يبقى سوى
زِقاق قديم، وولاء عادةٍ بالية
أحبّتِ المكثَ هنا، بقيت، ولم ترحلْ.
والليل! الليل! حينما تنخرُ الريحُ المُثقلةُ بكلٍّ فضاءِات
العالمِ مادةَ وجوهِنا. لأجل من تتخلّفُ الليلةُ عن موعِدها،
كامرأةٍ تعبثُ بالآمال، كموعدٍ للقلوب المُتعبة،
وهل الأمر أسهلُ على العُشّاق؟
لكنهم يستخدمون بعضهم كي يخبّئوا ما
ينتظرهم.
ألم تبصر بعد؟ طوّح بالفراغ بين يديك
إلى الفضاءاتِ التي تتنفس: فلرُبما تستشعر الطيورُ امتلاءَ
الهواءِ حين تخفقُ بأجنحتها بعُنف.
أي نعم، مواقيتُ الربيعِ تشتاق إليك. أكثرُ من نجمةٍ
تنتظر عينيك. موجةٌ انتفخت قادمةً نحوَك،
كمنجةٌ أذعنت أثناءَ اجتيازِك. كل هذا هو مهمةٌ لك.
لكن هل كنتَ كفؤًا لهذا كلِّه؟ ألم تكن مشغولًا بالترقّب،
وكأنّ كل لحظةٍ هي بشارة قدوم المحبوب؟ ثمّ أين ستنزلها؟ وكل

هذه الأفكار تذرعُ داخلكَ جيئةً وذهابًا وأحيانًا تبقى طوال الليل؟

ألم يحن الوقتُ كي تثمرَ أحزاننا الأقدم؟ أن ننفلتَ بحنانٍ من أحبتنا، ثمّ نحيا بعد ذلك مرتعشين: كمثل السهم حين يجمع نفسَه قبل لحظةِ انطلاقه ويهجرُ وترَه كي يكونَ أكثرَ من نفسهِ. لا مكان لنا كي نبقى أبدًا.

أصواتٌ، وأصوات. انصتْ يا قلبي، كما أنصت قبلَكَ القدّيسون فقط، حين كان النداءُ الشاسعُ يرفعهم من على الأرض؛ رغم ذلك لم يحرّكوا ساكنًا، ظلّوا ساجدين في مواضعهم. أولئك المستحيلون، يُنصِتون بجوارِحهم. لا أعني أنَّ بإمكانك تجشّم صوت الإله- محال!- لكن انصت إلى الريحِ وهي تتنفس، تلك البشائرِ التي تتوالى متجبّلةً من الصمت. ها هي تطقطقُ وتحفُّ حولَكَ آتيةً من حيثُ المواتِ الفتيّ.

أي نعم، غريبٌ ألا يقطنَ المرءُ على هذه الأرض أطول، أن ينقطعَ عن ممارسة عاداتٍ بالكاد تعلّمها، ألا يعطيَ للورد والأشياءِ الواعدةِ معنًى في مستقبلٍ إنسانيّ، أن يتوقفَ عن خوض الدور الذي صنعه بين كفّين حانيتين، أن يتجاهلَ حتّى اسمَه، وكأنه لعبةٌ مكسورة.

ألّا يمضي متمنيًا نفس أمانيه، أن يرى كل ما كان مرتبطًا يطفو الآن في الفضاء. فالموتُ يتطلبُ جهدًا، ربط كل الخيوط السائبة قبل أن يشعر بأول أحاسيس الأبدية. لكنّ الأحياء يقعون في نفس الغلطة: حين يميّزون بمنتهى الحدّة. يقولون إنَّ الملائكةَ لا تعلمُ إن كانت تتحرّكُ منتقلةً بين الأحياء أم الأموات، والموجةُ الأبديّة تحمل كلَّ الأعمارِ والعصورِ معها أبدًا لتُغرِق أصواتِهم في كلتيهما.

في النهاية، أولئك الذين اقتُلعوا مبكرًا لن يحتاجوا إلينا أطول، سوف يتخففون ببطء من اعتيادِهم لكلِّ شيء أرضي. كما يكبر الطفل تاركًا

ثدي أمه. وماذا عنا نحن الذين يحتاجون ألغازًا عظيمةً كهذه -نحن الذين لا نتقدم إلا تحت وطأة أحزانٍ مثل هذه- هل نستطيع أن نوجدَ دونهم؟

إنّها قصةٌ يعتورُها العَجَز، تلك الأسطورة عن لاينوس وبكائيته، عندما اخترقت الموسيقى أولَ مرّة طبقة الخدر. عندها اهتزَّ الفضاء، حين زال ذلك الشبابُ نصفُ الإلهي دون رجعة، وبعدها؛ لا شيء سوى الفراغ، واهتزازات، وها هي الآن تسري في أنفسنا كجذلٍ، وعزاءٍ، وعون.

أورفيوس ويوريدس وريلكه[1]

سأتحدّث عن أسطورة (أورفيوس ويوريدس) وكيف طوّعها راينر ماريا ريلكه ليكتب إحدى أجمل قصائده. تتناول الأسطورة أورفيوس، وحبه الخالد لزوجته يوريديس، وكيف ماتت بعد أن لسعتها أفعى، فبكاها وأبكى معه الوحش والشجر. نزل أورفيوس إلى العالم السفلي كي يستردّ زوجته، وعزف لحنًا رقّ له قلب الملك هادس، فوافق على إرجاع زوجته شرط ألا ينظر إليها طوال طريق العودة. لكن، وكما هو متوقّع، فشل أورفيوس في الاختبار، كان يصعد الدرب وبصره يتطلّع إلى الأمام، بينما سمعه وقلبه يتخلّفان للتأكد من وجود يوريدس، وعندما شارف نهاية الدرب، خار صبره، واستبدّ به قلقه، فالتفت كي يتأكد من وجود يوريدس، فإذا به يفقدها إلى الأبد.

تناول كثيرون الأسطورة شعرًا ورسمًا ونحتًا وتمثيلًا، وكان أبرزهم الألماني راينر ماريا ريلكه، فكتب قصيدته (أورفيوس ويوريدس وهرمز) وكما يتضح من العنوان كانت إضافته لهرمز -إله التخوم ورسول الأرواح- ضربة معلّم، ونقطة ارتكاز للقصيدة، كان ينوي أن يشرح كيف أنَّ الموت غيّر يوريدس، وكيف أنَّ محاولة أورفيوس محكومة بالفشل منذ البداية حتى لو لم يلتفت، هنا تأتي أهمية هرمز كي يكون حلقة وصل بين أورفيوس الممتلئ حياةً ويوريدس الممتلئة موتًا، فلولا اختلاق هرمز إله التخوم لما أمكن أي اتصال درامي بينهما.

يصف ريلكه خطوات أورفيوس الجائعة، وقيثارته المتدلّية إلى أسفل كأنها زهرة بريّة نبتت في جذع شجرة زيتون، يبدع ما شاء إذ يصف انفصام

(1) كُتبت بتاريخ 3 أغسطس 2016.

نظر أورفيوس عن سمعه؛ فبينما تجري نظراته إلى الأمام وتدور ككلب ثم ترجع بحماس، يتخلّف سمعه وراءه كما لو كان عبق رائحة.

لا يضيّع ريلكه وقته في وصف هرمز، فوظيفته تنحصر باللمسة الحانية التي يمحضها تلك «المرأة»، هنا يأتي لبّ القصيدة، حين يصف ما فعله الموت بيوريدس، تلك التي مُحضت من الحب ما يكفي لإقامة عالمٍ كامل ينبعث كالأنغام من قيثارة أورفيوس: غابات، وجداول، وقرى، وحيوانات، وشموس، وأفلاك.

ها هي تتقدم بتردد ووجل، خطاها تتعثر في قماطها، روحها غائصةً في ذاتها، كأنها حبلى بطفل، هي لا تبصر الرجل الذي أمامها، ولا الطريق الممتد تحتها، ملأها الموت كما لم يملأها شيء من قبل، كأنها فاكهة تغصُّ بعبقها وحلاوتها، ولأنَّ الموت الشاسع كان جديدًا، لم تستطع فهمه، ولم تدرِ بوقوعه. لقد وقعت على بكارةٍ جديدة، فانغلق رحمها كزهرة فتيّة تنغلق على نفسها عند هبوط الليل، غدت ممتنعةً على اللمس، فآذتها لمسة هرمز الحانية. لم تعد تلك المرأة زرقاء العينين التي بكاها أورفيوس ذات مرة، وإنما امرأة محلولة كالشعر الطويل، مسكوبة كالمطر الغزير، مشاعة كمصدرٍ ثرّ، لقد غدت جذرًا، وهكذا، عندما أوقفها الإله هرمز وهمس بصوت محزون: «لقد التفت» -يقصد أورفيوس- لم تفهم يورويدس ماذا قال، فسألت هامسة: «من؟».

آهٍ لو أستطيع أن أنقل كل الوجع الذي قطّره ريلكه في هذه اللفظة Wer؟ لقد ملأها الموت إلى درجة نسيان من كان في يومٍ حياتها.

طلع البدر علينا[1]

استمعتُ بالأمس إلى البوسنية شيلا كاديش وهي تنشد «طلع البدر علينا» فامتلأ قلبي بصورٍ ومعانٍ أرجو أن أكون قادرًا على نقل بعضها. لهذا النشيد منزلة خاصة في قلوبنا، ولعلي لا أذهب بعيدًا لو قلت إنه من أول محفوظاتنا، فحين التفت إلى الوراء أرى نفسي صبيًا ضمن صبيان الروضة أصدح معهم بـ«طلع البدر علينا» في ذات الوقت الذي كنّا نُلقن كيف نجيب أسئلة من نمط: «من ربك؟»، و«من نبيك؟»، و«ما دينك؟»، لا جَرَمَ إذن لو استقرّ النشيد في أذهاننا حقيقيةً تاريخية لا يتطرّق إليها الشك. لم يخطر لنا على بال أنّ «ثنيّة الوداع» التي نذكرها في النشيد عليها خلاف، وأنّ القول الراجح ينسب اسمها إلى ما حصل من توديع لجيش العسرة قبل انطلاقه إلى غزوة تبوك، ولم يكن في طاقتنا نحن الأطفال أن نرجع إلى مصادر السيرة كابن إسحاق والطبري وطبقات ابن سعد لنتأكّد من غياب النشيد ضمن أحداث الهجرة. وهكذا، لبثنا نصدح بالنشيد بأعلى أصواتنا، ونتخيّل أنفسنا ضمن صبية الأنصار وهم يجرون ويتقافزون مع أنس بن مالك كي يظفروا بنظرة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، وإني لأحمد الله على هذه البُلهنية الطفولية، فالنشيد -وإن كان موضوعًا- ينقل لنا أجواء الحبور في يثرب ويمثّلها أمامنا أفضل تمثيلٍ وأعذبه.

ولو أردت أن تحيط بشيء من أجواء الفرح تلك، مثّل أمامك خمسمائة رجل من الأنصار يحيطون بناقة النبي صلى الله عليه وسلم، كلهم جاء يسأله أن يحلَّ ضيفًا عليه، ثم مثّل غلمانًا يسعون وهم يهتفون: جاء محمد، جاء محمد، لكنَّ جدار الرجال المحيط بالناقة يحجب الرؤية من الجهتين، فيقفزون دون أن يظفروا بالنظرة التي يتمنون. مثّل نساءً عواتقَ يعتلين البيوت

---

(1) كُتبت بتاريخ 20 أبريل 2017.

كي يترائينه وهنّ يتهامسن بحماس: أيّهم هو؟ ثم مثّل جواريَ يضربن بالدفوف وينشدن بين يدي الناقته. ولو أردت أن تفهم تلك الأجواء أكثر تصوّر نفسك عبدًا أو أمةً في يثرب، ترى هذا الشاب المكيَّ الوضيء مُصعب بن عمير وهو يدرج بين يديّ أسيادك يحدّثهم أنّ لا فرق بينهم وبين عبيدهم -وهي دعوى لم تعرفها العرب- فينفذ حديثه في قلوبهم وقلبك نفاذ الماء في الأرض العطشى. يبدأ المهاجرون بالتوافد، فترى بلالًا وعمّارًا وخُبيبًا وتسمع قصصهم، وماذا فعل بهم أسيادهم، وماذا فعل بهم الدين الجديد، فتمتلئ حبًا تجاه هذا الرجل الذي بقي وحيدًا في مكة ليس معه من أتباعه غير نفرٍ قليل، ثم تسمع أنّه خرج من مكة، وأنَّ أعداءه أهدروا دمه، وأنّهم يجدّون في طلبه، فتمتلئ فَرَقًا وتخشى أن تفشل الدعوة وينهار كل ما علّقته عليها من آمال. تمرّ أيام من الترقب والخوف، ثم تسري بشارة في يثرب مفادها أنَّ النبي صلى الله عليه وسلم شوهد في قباء، وأنّه في طريقه إلى يثرب؛ ألن يرقص قلبك فرحًا؟ ألن تعدو كالمجنون إليه؟ ألن تخرج منشدًا بين يديه؟

ولو أردت أن تمارس تأملًا أشرف، حاول أن تحزر العواطف التي جاشت في فؤاد الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو شيء لا نطيقه، فمقامنا أوضع من ذلك، لكن لا بأس من التطلّع إلى السماء. تذكّر أنَّ الرسول كان مهدور الدم مطاردًا قبل أيام، فإذا بكامل يثرب تهبُّ مرحّبةً به. تذكّر ما ناله من أذًى قبل سنوات في الطائف، ثم قارنه بهذا المنظر. ينقل ابن هشام: أشدّ ما لقى رسول الله صلى الله عليه وسلم من قريش أنّه خرج يومًا فلم يلقه أحدٌ من الناس إلا كذّبه وآذاه، لا حرٌّ ولا عبد، فرجع رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى منزله فتدثّر من شدّة ما أصابه. اقرأ هذا ثم قارنه بمشهد استقباله في يثرب، وقد تحلّق حوله المؤمنون؛ وجوهٌ يعرفها من مكة، ووجوه يراها أول مرة، لا بدَّ أنَّ قلبه الكريم كان يفيض شكرًا لله، هو الذي كان منذ البداية مستشعرًا ثقل الأمانة، هو الذي لطالما ركبَ نفسَه فوق طاقتها كي يكون أهلًا للإصطفاء،

فداكَ أبي وأمي يا رسول الله. فكِّر بكل هذا ثم اقرأ المشهد الذي صوّره البيهقي في دلائله. يقول البيهقي نقلًا عن أنس: عندما بركت ناقة الرسول صلى الله عليه وسلم على باب أبي أيوب خرجت جوارٍ من بني النجّار يضربن بالدفوف وهن يقلن:

نحنُ جوارٍ من بني النجّارِ   يا حبّذا محمّدٌ من جارِ

فخرج إليهم رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: أتحبوني؟ فقالوا: إي والله يا رسول الله، فقال: وأنا والله أحبكم، وأنا والله أحبكم، وأنا والله أحبكم. ورغم أنَّ الحديث لم يروه أحد من أصحاب السنن، إلا أنّه لو صحّ يأتي عذبًا متساوقًا مع الموقف: رجلٌ نشأ يتيمًا، محرومًا من حب الأبوين، كذّبه قومه وسخروا منه وآذوه، ثم يجد نفسه لأول مرة أمام هذا الفيض الجماعي من الحبّ، فلا غرابة لو سأل: أتحبوني؟ إيه والله نحبك يا رسول الله.

هذه هي الرؤى والأفكار التي جالت في خاطري وأنا أسمع «طلع البدر علينا». وإن كانت جواري يثرب وإماؤها لم ينشدنها أثناء مقدم الرسول صلى الله عليه وسلم فلا بدَّ أنّهنّ أنشدن شيئًا شبيهًا بها جذِلًا مثلها، ولو أتيح لي أن أرى مؤلفها لقبّلت رأسه كِفاء إشراكه لنا لذّة استقبال الرسول صلى الله عليه وسلم. إنَّ لحظة الهجرة لحظة كونية، لنبيٍ لم يكفِه أن نأتي إليه فأتى إلينا، لذا ليس عجيبًا أن تزامن وقت حفظنا للنشيد مع بداية معرفتنا بالرسول صلى الله عليه وسلم وباسمه وبنتفٍ من سيرته. إننا نقف مرحّبين بقدوم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى حياتنا، كلٌّ يطلُّ من سطح وعيه، كما فعل العواتق قبل ألف سنة، منشدين في جوقة جماعية أبديّة: «طلع البدر علينا».

آراء قوية[1]

هذه قصة لها قصة:

«كانت الشمس في رائعة النهار، والطفلان يركضان حافيين بحثًا عن ملكة الأزهار. أشار الولد إلى زهرة أقاحٍ وقال: هذه، وأشارت الفتاة إلى بنفسجةٍ وقالت: هذه، وسقطا عند قرنفلةٍ تتشابك بتلاتها وهتفا: هذه، وبينما هما منهمكان، مرَّ رجلٌ يبدو على سيماه الوقار، يضع عدسةً ويحمل حقيبة. وقف برهةً يسمع حديثهما، ثم تقدّم نحوهما وبدأ يشرح: ليس هناك ملكة في عالم الزهور، سينتهي بحثكما دون طائل، وما الفائدة المتوقّعة من تفضيل زهرة على زهرة، ثم فتح حقيبته وأخرج كتابًا ضخمًا وشرع يبيّن أنّه متخصص في علم النبات. عندما مضى، انفجر الطفلان يضحكان، كان يتكلّم بحرارة، ويأخذ نفسه بجديّة، كما لو أنّه يفند وجود تاجٍ وصولجان وعرش للأزهار، وكان في صورة الزهرة وهي ترتدي تاجًا وتمسك صولجانًا من السخف ما جعلهما يزدادان ضحكًا. كيف يشرحان أنَّ هذه اللعبة ما هي إلا عذر يمارسان عبره شغفهما بخصوص الأزهار، وأنّهما منذ انخرطا في اللعبة صارا يعرفان من الأزهار والنباتات فصائل لا توجد حتى في كتابه. كانا عاجزين عن ترجمة المعاني المختمرة داخلهما بهذا الوضوح، لكنك لو أجبرتهما لقالا: هذا رجل انطفأت ناره».

كلما كتبت موضوعًا أدبيًا أفضّل فيه أديبًا أو أطري به ديوانًا أو أصدر حكمًا تأتيني ردود من شاكلة: انتهى عصر المفاضلة.. ليست المسألة حسابًا

(1) كُتبت بتاريخ 23 يناير 2018.

ورياضيات.. تجاوز النقد الحديث كل ذلك.. إلخ. كتبتُ القصة أعلاه وأنا أفكّر في الموضوع. إنَّ العاشق حين يتذكّر وجه حبيبته ويتمتم متلذذًا: أجمل ما فيها عيناها! بل أنفها! بل شعرها! بل شفتاها! يدرك في قرارة نفسه أنّها مقارنة باطلة، لكنه يستغرق فيها لأنّها تمثّل وجه المحبوبة أمامه.

عندما تجبه أحدهم برأيٍ ويجترّ ما يحفظه عن موت المؤلف وموت الناقد وغير ذلك كما لو أنّها حقائق ومسلّمات، حينها لا تملك إلا أن تبتسم. جاءت أدبيات ما بعد الحداثة لتثور على مركزية الحقيقة والدوغما، لذا يبدو الأمر مضحكًا ومُفارقًا حين يردد المرء تلك الاقتراحات كما لو أنّها دوغما جديدة.

مأخذي على بعض الممارسات النقدية أنّها قلّصت الساحتين النقدية والأدبية إلى حالٍ من الصمت. يتحامى الناقد المعاصر أن يُفضّل عملًا أو يصدرَ حكمًا أو يطري شيئًا حتى يكاد لا يقول شيئًا، وحتى يسيطر جو من الخواء والجدب على المشهد. عندما أجلس إلى أصدقائي آخر الأسبوع، أبدأ الجلسة قائلًا: فلان أفضل الشعراء، وهذا الديوان أجمل ما صدر. ثم ينكر عليّ أصحابي حكمي، ويشنّعون على هذا الأديب أو ذاك الديوان، وندخل في نقاش طويل ممتع، وكلنا يعلم أنَّ العبارة الاستهلالية لم تكن مقصودة لذاتها وإنّما هي عذر لفتح باب القول، وأظنَّ أنَّ أبا عبيدة وأبا عمرو بن العلاء وابن الأعرابي والأصمعي عندما كانوا يقولون: فلان أشعر المُضريين، وفلان أبرع الجاهليين، وفلان أبرز المُحدثين= أظنهم كانوا يرمون إلى شيء أشبه بفتح باب القول. أما ما يُذكر عن سلطة الناقد، وفرضه ذوقه، فهو ضرب من هشاشة الإنسان الحديث.

بوسعك أن تقرأ أيّ نص وتستعمل أي مذهب، فتقرأ نصًا على ضوء حياة مؤلفه، أو تقرأه بمعزل عن المؤلف، أن تقارنه بباقي الأدباء، أو تقول باستحالة المقارنة، لكنك ستبدو مضحكًا حين تعتنق إحدى هذه الاختيارات كأنها دوغما، وما هي إلا أعراف تواكب مزاج المجتمع وإيمانه بشأن مركزية الحقيقة.

سأختم بحكاية: جلست مرةً مع أحد أصحابي وكان بين يديه رواية (آدا) لنابوكوف، وكان مولعًا بالكاتب إلى درجة قرأ معها كل كتبه. أخذ عليَّ صديقي تعبيري عن آرائي بقوة وقطع، وأعاد الانتقادات التي ذكرتها آنفًا. حينها ابتسمت وتناولت روايته. فتحت على الصفحة الثانية حيث تُسرد أعمال المؤلف، وأشرت إلى أحد هذه الأعمال، وكان العنوان: (آراء قوية).

على هامش المثنوي[1]

كنتُ قبل أسبوع في ملتقى للأدب السعودي الجديد، وكان ضمن المدعوين الشاعر عبد اللطيف بن يوسف المبارك. ألقى عبد اللطيف ثلاث قصائد على المنصّة، وكان من ضمنها قصيدة عنوانها (على هامش المثنوي)، طربتُ لها، وحرّكتني كما لم أتحرّك من قبل، وعاهدتُ نفسي أن أتحدّثَ عنها حين أرجع. القصيدة طويلة، تبلغ خمسة وعشرين بيتًا، أنشأها شاعرها على بحر الرمل، واختار لها قافيةً تعتمد على كثير من مصطلحات المولوية، كمثنوي، ومولوي، ومعنوي، فجاءت رشيقةً مطربة، تنقل الأجواء الصوفيّة وتمثّلها أحسن تمثيلٍ وأظرفه.

يقول عبد اللطيف بن يوسف:

راحَ يطــوي الأرضَ وهــو المنطــوي
عــادةٌ فــي القلــبِ ألّا يرعــوي

مُــذْ غــوى أغــوى ومُــذ مــالَ استوى
فــوق حــظٍّ مائــلٍ لا يســتوي

لا يــرى فرقًــا فهــا كلُّ الــورى
أجّلــوا المهــوى بخطــوٍ ملتــوي

يــا طريــقَ الليــلِ ضــاع المنحنــى
مــن أنــا مــن دورةِ الكــونِ الغــوي

دورةٌ، فــي دورةٍ، فــي صرخــةٍ
ذاك مــا اهتــاجَ الفــؤادَ المولــوي

يــا جــلالَ الديــنِ قلبــي رائــبٌ
لــي جِــرارُ السُــقمِ أيــن المــدّوي

(1) كُتبت في تاريخ 20 أبريل 2018، بعد الملتقى السنوي الثالث للغة العربية في الجامعة العربية المفتوحة بعشرة أيام.

لـي خليـلُ البحـرِ أغـري موجَـهُ
ثـمّ لا ألقـى علـى المـوجِ روي
لـي إذا اقتـصَّ الجـوى أرباحَـهُ
بحّـةٌ تصفـو وحـزنٌ مُنـزوي
رُحـتُ لا أمضـي وقـد أمضـي وقـد
يحتوينـي الليـلُ فيمـا يحتـوي
كنـتُ فـي تبريـزَ والشـمسُ انطفـتْ
عـاصَ عـدلُ الآلِ مـن ظلـمِ الـذوي
كنـتُ أرعـى الغبـنَ فـي سـاحِ الأسـى
مسـتميتَ النـوحِ مذبـوحَ الطـوي
مـن رأى الأطفـالَ قتلـى ربمـا
يلعـنُ الأيـامَ والـدربَ السـوي
ينبـشُ الأسـماءَ هـل ظلّـت وهـل
يحفـظُ التاريـخُ مـن لا يهتـوي
كان نجـمُ الديـنِ كُبـرى راقصًـا
والقنـا العطشـى دَمًـا لا ترتـوي
عندمـا ولّـى وإيقـاعُ الحَشَـا
جذبـةٌ، فـي جذبـةٍ، يـا للـدوي
مـات لا يلـوي ولا يـأوي لـهُ
غيـر معنـاه الـذي يأبـى اللـوي
يـا جـلالَ الديـنِ مـا بـالُ الفتـى
يُعْـدِمُ الأيـامَ بالخمـرِ القـوي
يشـربُ الدنيـا علـى يأجوجِهـا
ربمـا مأجـوجُ ممـن ينضـوي

تلــك حــالُ الحــالِ يــا مــولايَ كــم
يجتنـــي الصوفـــيُّ وهـــو المجتـــوي
فلتُعِنّـــي حيـــن لا ألقـــى فمّـــا
يشـــرحُ المخبـــوءَ خلـــف المثنـــوي
أنثنـــي، أهـــوي، أولّـــي، أرتمـــي
أنتمـــي، ألتـــاعُ، أذكـــو، أشـــتوي
أكتـــوي بالشـــعرِ قـــولًا واحـــدًا
دونَ شـــكِّ الـــوزنِ أو شَـــرْكِ الـــروي
دنيـــويٌّ العشـــقِ نـــايٌ مُطـــرِبٌ
إنّمـــا شـــوقي مِـــدادٌ أخـــروي
يـــا جـــلالَ الديـــنِ لا محســـوسَ لـــي
كلُّ مـــا حولـــي فضـــاءٌ معنـــوي
جاهـــزٌ للمـــوتِ إلّا أننـــي
خفـــتُ ألقـــى اللـــهَ بالقلـــبِ الخـــوي

تدور القصيدة على هامش نصٍ آخر هو المثنوي، ويخاطب شاعرها شاعرًا آخر شهيرًا هو الرومي، لكنَّ هذه الأجواء الصوفية، وهذا البحث العرفاني، يدوران في جوٍ من الحروب والمجازر والفظاعات لا يمكن أن يتجاوزها البصر أو أن ينساها رغم الرحلة. نزحت أسرة الرومي من بلخ إلى قونيّة هربًا من مجازر المغول، وأحسن شاعرنا ما شاء حين استعان بقصة نجم الدين كبرى -أحد أهم المؤثّرين على جلال الدين- للدلالة على هذا الجوّ من المجازر والحروب التي إمّا أن تكدّر صفو الرحلة الروحيّة أو تكون سببًا دافعًا إليها. يُقال إنَّ نجم الدين كبرى حين اجتاح المغول مدينته خوارزم نادى: الصلاة جامعة، ثمّ حين اجتمع الناس إليه حثّهم على الجهاد، ولبس خرقة شيخه، وحمل على العدو يرميهم بالحجارة ويرمونه بالنبل. يُقال إنه

طفق يدور ويرقص ويتوجد حتى أصابه سهمٌ نزعه ناظرًا إلى السماء وقال: إن شئت فاقتلني بالهجر أو بالوصال.

نقل شاعرنا هذه الأجواء ومثّلها في قصيدته ببراعة حين قال:

كان نجــمُ الديــنِ كُبــرى راقصًــا
والقنــا العطشــى دَمًــا لا ترتــوي

عندمــا ولّــى وإيقــاعُ الحَشَــا
جذبــةٌ، فــي جذبــةٍ، يــا للــدوي

مــات لا يلــوي ولا يــأوي لــهُ
غيــر معنــاه الــذي يأبــى اللــوي

يتساءل الشاعر في قصيدته عن الطريق إلى الحق، أيجدر أن تكون مستقيمةً أم منحنية؟ وهل بين الطريقين فرق؟ ألم يعلّمونا في درس الهندسة أنَّ المستقيم مشتملٌ على الانحناء مهما تطرّف في استقامته، وأنَّ المنحنى مشتمل على الاستقامة مهما تطرّف في انحنائه، وأنَّ كل ذلك يعتمد على السطح والفضاء؟ هذه الفكرة من صميم الفلسفة المولوية ويعبّر عنها الدراويش برقصهم الدائري المتواجد الذي يمثّل دوران الكون والأفلاك، وقد عالجها الشاعر باقتدار في أبياته الخمسة الأولى، ثم عاد إليها في منتصف قصيدته عندما صرخ محتجًا:

مــن رأى الأطفــالَ قتلــى ربمــا
يلعــنُ الأيــامَ والــدربَ الســوي

إلّا أنَّ أبرع ما في القصيدة، وما أبقاني مُعلّقًا، منقطع الأنفاس، أصغي مشدوهًا حتى نهايتها، أنّه ابتدأها بضمير الغائب، ثم انتقل إلى ضمير المتكلم، فألبس على السامع وعليّ وتركني أتساءل: هل يقصد شمس تبريز أم يقصد نفسَه؟ هل هذا الذي يخاطب جلالَ الدين هو شمس تبريز أم أنه شاعرنا عبد اللطيف بن يوسف؟

استهلّ عبد اللطيف منشدًا:

راحَ يطـوي الأرضَ وهـو المنطـوي
عـادةٌ فـي القلـبِ ألّا يرعـوي
مُـذْ غـوى أغـوى ومُـذ مـالَ استوى
فـوق حـظٍّ مائـلٍ لا يسـتوي

وهو استهلالٌ بديع، يريك أنَّ الشاعر لا يتورّع عن استخدام الأدوات القديمة من طباق وجناس إن كانت تخدم معناه وتزيده إبانةً. راح يطوي الأرض وهو المنطوي؛ ما إن سمعت هذا الشطر حتى تمثّلت شمس الدين الذي قرأتُ سابقًا أنّه كان يضرب في البلاد مسافرًا مضطربًا قلِقًا، منتقلًا من مدينة إلى أخرى، إلى أن وجد ضالته في جلال الدين في قونيّة، وأنه رأى في طريقه من المذابح والأهوال ما زاده شكًا واضطرابًا وانطواءً على نفسه.

هكذا وقر في قلبي، إلى أن تغيّر الضمير فجأة من الغائب إلى المتكلِّم:

يـا جـلالَ الديـنِ قلبـي رائـبٌ
لـي جِـرارُ السُـقمِ أيـن المـدّوي
لـي خليـلُ البحـرِ أغـري موجَـهُ
ثـمّ لا ألقـى علـى المـوجِ روي

عندها شرعت أتساءل: هل هذا شمس يخاطب الرومي بعد وصوله إلى قونية، أم شاعرنا يخاطب سلفه الشعري؟ إنّه يتحدّث كالشعراء عن الأوزان والقوافي والبحّة والصوت وما يكابده الشاعر حين يُجنّه الليل وتحاصره همومه. لا بدَّ أنّه شاعرنا عبد اللطيف إذن! ثمّ أتذكّر أنَّ شمس تبريز كان شاعرًا أيضًا، فيعاودني شكّي إزاء المتكلم في القصيدة.

ثم يقول:

كنـتُ فـي تبريـزَ والشـمسُ انطفـتْ
عـاصَ عـدلُ الآلِ مـن ظلـمِ الـذوي

فأهتف: كان في تبريز! لا بدَّ إذن أنّه شمس الدين التبريزي! ثم أتذكّر أنَّ بمقدور شاعرنا الطيران حيث تأخذه أجنحة خياله، فمرةً في تبريز، ومرةً في قونيّة، ومرةً في الظهران، لا بدَّ إذن أنّه شاعرنا عبد اللطيف!

وبقيت هكذا طوال مدّة إلقائه القصيدة، تارةً أقول شمس، وتارةً أقول عبد اللطيف، إلى أن بلغ بيته الملتهب الذي يقول فيه:

أنثنـي، أهـوي، أولّـي، أرتمـي
أنتمـي، ألتـاعُ، أذكـو، أشـتوي

هنا لا بدّ أن تكون حاضرًا كي تفهم ما أعني، فعبد اللطيف شاعرٌ يجيد الإلقاء جدًا، وقد بلغ به التوجّد والجذب درجةً خفت عليه منها أن يحترق أمامنا على المسرح. لقد بلغ درجة الانصهار كما يقولون. لا بدَّ أنَّ شمسًا اشتعلت داخله! هنا اهتديت إلى جواب سؤالي بخصوص الضمير في القصيدة على من يعود: لم لا يكونان شمسَ تبريز وعبد اللطيف بن يوسف في الوقت نفسه؟ لقد حلَّ شمس في عبد اللطيف، وحلَّ عبد اللطيف في شمس، ولن يسعك وأنت تراه يتوجّد ويتداعى قائلا:

أنثنـي، أهـوي، أولّـي، أرتمـي
أنتمـي، ألتـاعُ، أذكـو، أشـتوي

ثم يلملم نفسَه:

أكتـَوي بالشـعرِ قـولًا واحـدًا
دونَ شـكِّ الـوزنِ أو شَـرْكِ الـروي

أقول: لن يسعَك حينها إلا أن تسلِّم أنّه وشمس شخصان حلّا في جسدٍ

واحد، أن تستعير هذا الحلَّ الصوفي لتستقرَ على متكلمٍ يملأ ضمير القصيدة.

القصيدة بديعةٌ بديعة، وذكيّةٌ ذكيّة، لا يعيبها إلا أنَّ الشاعر عندما أطالها نفد مذخوره من القوافي الصالحة على هذا الرويّ الصعب فشرع يكررها أحيانًا، ويلوي الكلمات أحيانًا أخرى، فيضعها في صياغاتٍ شائهة، يزدردها السامع على مضضٍ دون أن يستسيغها. فمثلًا عندما قال:

يــا جــلالَ الديــنِ مــا بــالُ الفتــى
يُعْــدِمُ الأيــامَ بالخمــرِ القــوي

لن تستسيغ القافية لأنَّ الخمر توصف قويةً على التأنيث لا التذكير، وأظنُّ الشاعر انتبه إلى هذا فغيّرها في ديوانه المطبوع:

يــا جــلالَ الديــنِ مــا بــالُ الفتــى
يُعْــدِمُ الأيــامَ بالخمــرِ الغــوي

يقصد الفتى لا الخمر، وهي قافية مكررة سبق أن استخدمها في بيتٍ سابق. قُل مثل ذلك في الشطر: «لي جرارُ السُقْمِ أين المدّوي؟» وصوابها المتداوي، وقوله: «يحفظُ التاريخُ من لا يهتوي»، وصوابها يهوى، وقوله: «غير معناهُ الذي يأبى اللوي»، وصوابه: الليّ. وهذا -رغم ركاكته- لا يخلو من جانبٍ مشرق، فلقد ضقنا ذرعًا بشعراء يصفّون قوافيهم الصالحة أمامهم، ثم يركضون خلف المعنى حيث تأخذهم تلك القوافي.

أما شاعرنا، فهو يطارد قوافيه، ويحصرها حصرًا لا يخلو من العنف، كل ذلك كي تؤدّي معناه الذي يدور في خاطره، وأنا أحمد له استخدامه أفضل قوافيه في بيتيه الأخيرين:

يــا جــلالَ الديــنِ لا محســوسَ لــي
كلُّ مــا حولــي فضــاءٌ معنــوي

جاهــزٌ للمــوتِ إلّا أننــي
خفــتُ ألقــى اللــهَ بالقلــبِ الخــوي

إنّها خاتمةٌ رشيقةٌ بديعة، لولا أنني لا أفهم خوفه من لقاء الله بقلب خوي، فالصوفيون -والمولويون على وجه الخصوص- يحاولون في المرحلة الأخيرة التي تسبق ما يسمّونه الفناءَ في ذات الخالق أن يتخلّصوا من كل شيءٍ ذاتي وأن يلقوه أشبه ما يكون بالقدح الفارغ.

بورك شاعرنا وقصديته الملآنة.

زمن عبد الباري[1]

صدر ديوان (الأهلّة) قبل ثلاثة أشهر، وهو بحق أهم ما صدر في الخمسين السنة الأخيرة من دواوين شعر في ساحتنا، أقولها دون مجاملة، وبقصد إحداث الصدمة، فأنا ممن يؤمن أنَّ الدهر لا يجود إلا بشاعر أو اثنين في كل عصر، وها قد وصل شاعر عصرنا أخيرًا، ذاك الشاعرُ الذي لو كنتَ تشتغل بالقريض وسمعته ينشد لكان لزامًا أن تكسر القلم وتهجر الشعر، تمامًا كما فعل السحرة حين ألقى موسى عصاه.

وهو الديوان الثالث في مسيرة عبد الباري المذهلة، أتى بعد ديوانيه (مرثيّة النار الأولى) و(كأنّك لم) فكان قفزةً هائلةً في موسيقاه ومواضيعه. يحتوي الديوان على اثنتين وعشرين قصيدة: ست عشرة منها عامودية، وست قصائد تفعيلة، وقد نوّع شاعرنا قصائده العامودية على ثماني بحور خليلية، بعضها مهجور لصعوبته، كقصيدته البديعة (أشواق الضفة الأخرى) بناها على البحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن) فجاءت أعذب ما يكون.

وعبد الباري إذا كتب التفعيلة يكون كغيره من الشعراء، أما إذا كتب العامودية فهو يحلّق في سماء لا يدركونها ولا يستطيعون حتى التطلّع إليها، ولا أعرف سببَ ذلك، لكني أرجّح أنَّ المساحةَ الضيّقة لكل بيت تجبره على تركيز فكرته في الشعر العامودي، وهو شيء يناسب شعره وطريقته في القول، أما في التفعيلة فإنَّ الفكرة تكبر عندَه وتتمددُ وتترهل، وقد يناسب ذلك بعض الشعراء المهذارين، لكنه لا يناسب عبد الباري، ويكفيه فخرًا أنّه حقق شرط الحداثة داخل بنية القصيدة العامودية، بينما اشتغل سابقوه على كسر العامود

(1) كُتبت بتاريخ 21 مارس 2017، عقب صدور ديوان (الأهلة) للشاعر محمد عبد الباري بثلاثة أشهر.

دون أن تكون مواضيعهم ولا تقنياتهم بنصف حداثة عبد الباري، وهذا يقود إلى الحديث عن المواضيع التي تناولها في (الأهلّة)، ففي ديوانيه السابقين جوّد عبد الباري نوعين من القصائد؛ الأول يتحدث عن الحالة العربية متكئًا على حشد من الإحالات التاريخية والأسطورية كقصيدته الشهيرة (ما لم تقله زرقاء اليمامة)، والثاني قصائد شبه صوفية، وأقول «شبه» لأنّها تناسب القصيدة الصوفية من حيث المُعجم والأجواء لكنَّ غرضها يأتي في أحايين كثيرة دنيويًا خالصًا، كقصيدته الرائعة (تناص مع سماء سابعة). التفت عبد الباري في ديوانه الجديد (الأهلّة) إلى مواضيع فلسفية جديدة أكثر عمقًا: كالذات، والآخر، وعلاقته بهذا الآخر، ثم دور اللغة بينهما، وأظن عبد الباري أعمل فكره طويلًا في موضوع اللغة والطريقة المثلى للتعبير بها، ثم قرر أخيرًا أنّها تلك التي تعتمد على غير المنطوق، فلو كان المعنى المُختمر بدرًا كاملًا لن يستخدم للتعبير عنه غير هلالٍ من اللفظ فقط، وعلى القارئ أن يحدس الوجه المظلم من القمر. إنَّ الهلال الذي هو بشارة قدوم رمضان، هو أيضًا بشارة قدوم المعنى، والطرف المضيء من الباقي المظلم. إنّها طريقةٌ تعتمد على الحدس والإحالة والجمع بين المتناقضات، بحيث يكون الغياب أمثل وألحّ حضورًا من الحضور نفسه، كما في الحضور الإلهي. وبودي أن ينتبه القارئ إلى طريقة عبد الباري في الجمع بين التناقضات. لقد عرف القدماء الطِباق واستخدموه كثيرًا، لكنَّ شاعرنا مشى به خطوةً إضافية فجعله أشبه بالدياليكتيك الهيجلي، فهو يجمع بين النقيضين لا ليستأنس بتضادهما -كما جرت العادة- وإنّما ليولّد منهما معنًى ثالثًا متعاليًا، كتراكيبه: «الوضوح الخفي» ، و«الفراغ الآهل»، و«الثابت المنتفي»، وغيرها كثير.

سَأعرّج على خمس قصائد وأعلّق عليها بهدف إبراز جمالياتها وما تحويه من إحالات وأفكار، لكنَّ ما أضعه لا يشكّل سوى مقتطفات اخترتها ورسمتها في شكلها العامودي، ومن أراد القصائد كاملة وفي هيئتها الأصلية

فليرجع إلى الكتاب.

يفتتح عبد الباري ديوانه بقصيدة (الأسوار)، وخيرًا فعل، هي تلخّص كل ما قلته آنفًا عن الذات والآخر واللغة. يقول عبد الباري:

الصمتُ والكلماتُ في متناولي
هو في النهايةِ حصّتي من بابلِ
آخيتُ آلهةَ الأولمبِ فلم أغِبْ
إلّا لأكشِفَ عن حضورٍ كاملِ
وفتحتُ للمعنى اتجاهًا واحدًا
من داخلي تمشي البروقُ لداخلي
شيّعتُ للأبوابِ أشيائي لكي
أمتدَّ وحدي في الفراغِ الآهلِ
قد تخسرُ الأشياءُ حكمتَها إذا
منحت صداقتها لظلٍ زائلِ
أنا في الغيابِ الآنَ قولٌ لم يزلْ
يحتاجُ بعدَ المستحيلِ لقائلِ
قد لا أكونُ فليس من كينونةٍ
إلّا وتغرقُ في الزمانِ السائلِ
متكثّرًا فيَّ الوجودُ وطالما
أورقتُ في المقتولِ قبلَ القاتلِ
لا أستريحُ إلى المكانِ كأنّني
عُلِّقتُ في قمرٍ بغيرِ منازلِ

يحيل عبد الباري إلى أسطورة انهيار برج بابل وتشظّي اللغة نتيجة ذلك الانهيار، لكنَّ ما يجذب الانتباه هنا هي حصته التي ارتضاها من بابل: ليست الكلمات، وإنما الصمت أيضًا، وهو ما سيستخدمه بكفاءة طوال صفحات

ديوانه، إنّه يلجأ إلى نصف المنطوق كي يتكلّم ذاك الذي سُكت عنه، طريقة استفادها من آلهة الأولمب، حيث الغياب حضور كامل. لكن ماذا سيفعل في وحدته؟ في ضفته تلك الأخرى؟ إنّه يتوق إلى التواصل، وتكاد بروق المعنى تملأ كيانه، وحتى غرفته -بعد أن أفرغها من كل الأثاث- ما زالت آهلةً مزدحمةً به وبأفكاره وبالمعنى. لكنه متردد، فالأشجار تفقد شيئًا من حكمتها لو صادقت ظلًا زائلًا. يا لها من قصيدة حزينة تملأها الوحدة، حيث لا يستمدّ الشاعر عزاءه إلا من اللغة، ذلك السلم الحجري الذي يقوده إلى أهليه من الشعراء وأبناء الطريقه وصانعي المعنى والحقيقة. لا أستطيع أن أجاوز القصيدة دون الثناء على استخدام عبد الباري الذكي للمصطلحات الفلسفية والكلامية، وكيف يقحمها في في صوره الشعرية فلا يزيدها الإقحام إلا جمالًا وتناسبًا مع ما حولها:

متكثّرًا فيَّ الوجودُ وطالما
أورقتُ في المقتولِ قبلَ القاتلِ

هل قرأت شيئًا أبرع من هذا؟

القصيدة الثانية (شكل أول للوجد) أنموذج لما دعوته «قصيدة شبه صوفية»، فها هنا نحن أمام غزل صرف غاية في العذوبة، لكنّه غزل يتكئ كثيرًا على المُعجم الصوفي. يقول عبد الباري:

تهبّين كالتعبِ النبوي
مُلألأةً بالوضوحِ الخفي
أيا امرأةَ اللحظاتِ الثلاث
تجلّيتِ قبلَ وبعدَ وفي
لوجهِكِ متّقِدًا في الجبال
أشقُّ الدروبَ ولا أقتفي
يسمّيكِ وقتكِ ما لا يُذاق
أسمّيكِ من ذاقَ لم يكتفِ

أسمّيكِ هذا الهواءَ الغريب
لأنّي عرفتُ ولم أعرِفِ
يقولُ لكِ الوردُ في داخلي
بحقٍّ صلاتي عليكِ اقطفي
أخذتكِ من دهشةٍ في المجاز
يسيلُ بها الوحيُ في المصحفِ
سنعبرُ من هوّةِ الخوفِ هل
تقولين قف هل أقولُ قفي
يوتّرنا البردُ والمستحيل
تعالي إلى داخلي وارجفي
أُعيذكِ من أن نخونَ الدُوار
ونركنَ للثابتِ المنتفي
دعي للبدايةِ إيقاعَها
فأوراقنا بعدُ لم تُكشَفِ

والأمر جدٌّ طريف، فمهما مشّطت القصيدة -نزولًا أو صعودًا- لن تجد أي وصفٍ حسيّ لمعشوقة عبد الباري، فهي دهشة في المجاز، وتعب نبويّ -يا لبراعة التشبيه!- وتكاد تنحلُّ فإذا بها هواءً محضًا! ورغم أنّك لن تقع على عشيقة من لحم ودم، غير أنّ غرامه بها حقيقي، والوجد الذي يصفه أكبر من المألوف، كيف لا وهو يناجيها:

يقولُ لكِ الوردُ في داخلي
بحقٍّ صلاتي عليكِ اقطفي

والأمر أحد إثنين: إمّا أنّ الشاعر يعمّي عن حبيبته حذرًا وإشفاقًا عليها، وأكاد أقول غيرةً، أو أنّه -هو الجالس في ضفته الأخرى- لا يعرفها تمامًا، فعشقه مثل لغته، أقرب ما يكون إلى الحدس، وأظنه يريده أن يبقى هكذا أبدًا،

في منطقة المثال والبدايات:

دعـي للبدايـةِ إيقاعَهـا
فأوراقنـا بعـدُ لـم تُكشَـفِ

القصيدة الثالثة (أندلسان) تدخل ضمن قصائد الحنين والنوستالجيا التي قيلت توجعًا على الأندلس الضائعة، وأشهر تلك القصائد دالية نزار قبّاني التي يقول فيها:

في مدخل الحمراءِ كان لقاؤنا   ما أطيبَ اللُّقيا بلا ميعادِ

وإنّي أتمنى عليك ألا تقرأ (أندلسان) حتى تمرَّ على دالية قبّاني كي تدرك أنَّ عبد الباري إن كان يستحضرها ويحاول التخلص من تأثيرها، فإنه لم يُوفّق وحسب وإنما كتب قصيدةً أعذب وأعمق وأنفذ في تناولها ثيمة (الأندلس الضائعة). يقول عبد الباري:

الذاهبـون أهلّـةً وغمامـا
تركـوا شـبابيكَ البيـوتِ يتامـى
خرجـوا ولـم يجـدِ الفـراغُ خلاصَـهُ
أبـدًا ولـم تلـدِ الجبـالُ خُزامـى
خرجـوا ولا أسـماءَ تحرسُـهم وقـد
كانـت ملامحهـم تسـيلُ هُلامـا
لا يحملـون سـوى القليـلِ مـن الـذي
فـي ضوئـهِ نحتـوا المجـازَ رُخامـا
هـا هـم وقـد سـقط المـكانُ وراءهـم
وأمامهـم والوقـتُ عنهـم قامـا
دخلـوا القصيـدةَ وهـي تُغلِـقُ نفسَـها
وتجمّعـوا فـي الذكريـاتِ رُكامـا

يــا أنــتَ أندلــسُ المــكانِ قريبــةٌ
مقــدارَ مــا القــوسُ اســتعادَ ســهاما
لا بــأس دع عينيــك فــي حزنيهمــا
أمويتيــنِ وتطلبــانِ شــآما
يــا أنــت أندلــسُ الزمــانِ بعيــدةٌ
جــدًا فكــن لليائســين إمامــا
غرناطــة مــا لا يُــزارُ لأنّهــا
وقــتٌ وهــذا الوقــتُ صــار حُطامــا
صــفْ لــي وقوعَــك فــي الرثائيــات كــي
يقــعَ الغريــبُ علــى الغريــبِ تمامــا

نعم إنّ الأندلس أندلسان: أندلس المكان وأندلس الزمان، وأخال الشاعر لم يكتب قصيدته هذه إلابعد أن زار قرطبة، وعرّج على غرناطة، ومشى في الجامع الكبير، ودار في قصر الحمراء، وبحث عن أندلس ابن زيدون، والأعمى التطيلي، وابن زُهر، ولسان الدين بن الخطيب، ثم لم يجدها، وهو ما عبّر عنه في بيته البديع:

غرناطة ما لا يُزارُ لأنّها وقتٌ وهذا الوقتُ صار حُطاما

القصيدة الرابعة (أشواق الضفة الأخرى) تكاد تكون رجعَ صدى وجوابًا على قصيدته الأولى (الأسوار)، بل هي بالأحرى ثورةٌ عليها وانتفاضة ضدّها. يقول عبد الباري:

أودُّ أن أتناهى في اللهِ كي لا أودّا
وأن أكونَ خفيفًا على المنازلِ جدا
وأن أرى مُعجزاتي تقول لن أتحدّى

لقد تعِبتُ وصمتي — نأى وصوتي استبدّا

قد كنتُ مثلَ الهيولى — لكلِّ شيءٍ مُعدّا

لا وجهَ لي غيرَ ضدٍّ — ينسى بوجهيَ ضِدّا

كم قلتها يا وقوفي — كن للزلالِ ندّا

ويا وجودي هنا ضعْ — للانهائيِّ حدّا

ويا ارتجاليَ قلني — من دونِ أن تستعدّا

والآنَ والبحرُ يمشي — عليَّ جزرًا ومدّا

والغامضُ المتواري — أعارني واستردّا

قد آنَ يا فيضاني — ألّا تناقشَ سدّا

تعالَ لي يا خلاصي — لا لم أجدْ منكَ بُدّا

إنّه لم يعد يطيق البقاء في ضفته الأخرى، مكتفيًا بنصف حضور ونصف نطق، بل هو يودُّ ألّا يود، وألّا يأبه، لكنه يدرك أنَّ هذا شيء إلهي لا يُطاق، فالمعنى يتفجّر داخله كالطوفان، وكذا توقه إلى الآخر، والطريف أنَّ هذا الطوفان الذي داهمه في أبو ظبي، وهذا الفيض، تمثّل في وزنٍ رشيق وقصير كالمُجتث!

قد تكون القصيدة الخامسة (ما سقط من تغريبة بني هلال) أحبَّ قصائد هذا الَديوان إلى قلبي، كتبها في الرباط، وأكاد أتخيّله وقد وقف على الأطلسي، ونظر إلى الموجِ، فوقر في قلبه أنَّ حاله في تطوافه وسفره يشبه حال الموج الذي ما يفتأ يمتدُّ وينحسر. يقول عبد الباري:

سنسمّي آخرَ الموجِ بلادا ونعانيها انحسارا وامتدادا

سفرًا يفرُدنا أجنحةً دونَها ينتفخُ الأفقُ انسدادا

الليالي في مدى ليلتنا لبست أسودَها العالي حِدادا

يا اقترابَ الخيلِ من أبوابِنا كلّما قلناكَ نزدادُ ابتعادا

صاحبي والدربُ موسيقى ترى نفسَها ما ذهب اللحنُ وعادا

نحن مكتوبون باسم المنتأى فلنقدِّم للمسافاتِ امتدادا

ولنصدها فكرةً يا طالما غيّرت عنوانَها كي لا تُصادا

قد تجاوزنا المحاريبَ معًا لنصلّي المغربَ الآنَ فُرادى

هل ترى عُقبةَ يثني روحَهُ قبل أن يثني عن الماءِ الجيادا

ولسان الدينِ ينعى دمَهُ يا زمان الوصلِ إنَّ الغيثَ جادا

بُردةٌ تلبسُ أهلَ اللهِ قالت بعد كعبٍ جففَ البينُ سُعادا

خذ يدي حتى تذوقَ المنتهى أوشكَ المطلقُ والعابرُ كادا

نظر عبد الباري إلى الموج، فتذكر سلفه عقبة بن نافع وهو يناجي المحيط قائلًا: والله يا بحر الظلمات لو كنت أعلم أنَّ خلفك أرضٌ عليها بشر لخضتك، ثمّ تذكّر ما قرأه في طفولته عن أبي زيد الهلالي، وذياب بن غانم، وحسن بن سرحان، وعن بني هلال وتغريبتهم الطويلة من صحراء نجد إلى أقاصي تونس والمغرب وكل البلاد التي فتحوها وتركوها خلفهم، ولعلَّ هاجسه اللغوي والفلسفي تمكّنا منه فأرياه تقابلًا ما بين تغريبة بني هلال وبين

السفر وراء المعنى، وما يسقط من ذلك المعنى أثناء الصياغة:

ولنصدها فكرةً يا طالما غيّرت عنوانها كي لا تُصادا

والآن، تخيّل أنّك في زمن المتنبي ولم تقرأ لأبي الطيب! أو في زمن بودلير ولم تشتر (أزهار الشرّ)! أنت في زمن عبد الباري، اقرأ (الأهلّة)!

لم يعد أزرقا[1]

هذا الديوان الذي صدر قبل أسبوع بمثابة حجر كريم أزرق، صنعه محمد عبد الباري بانتباه، وتعهده بحرص، كي يهبنا الغناء في أوقاتنا الصعبة، وحذارِ أن يخدعك عنوانه عن حقيقته، إنّه أكثر دواوين عبد الباري زرقةً. وما دمنا في سيرة الزرقة، سأذكر كتابًا ساحرًا لوليام جاس عنوانه (أن تكون أزرق المزاج) لا أنفكُّ أوصي أصدقائي بقراءته، يقارب مؤلفه معنى الزرقة أدبيًا وفلسفيًا، ثم يخلص إلى ربطها بالكآبة وبالرغبة، ذلك لأنَّ الأزرق حين نتقحّمه يختفي، وهكذا الرغبة، ما إن ننال ما نشتهيه حتى تنطفئ. يتساءل جاس في كتابه: «ماذا يغشّي حياتنا بالساتان؟ ما الذي يغوص بنا إلى كآبة أعمق؟ الوحدة؟ الخواء؟ انعدام القيمة؟ الحزن؟ كل هذه الأشياء عوز. ليس لدينا ألم، لكنّا فقدنا اللذة، والشفة التي تطبق على شفتنا هي دائمًا نصف ثغرنا. إذن الأمر حقيقة: أن تكون دون أن تكون زرقةٌ محضة».

لكنَّ محمد عبد الباري ابن ثقافته العربية، والأزرق الذي يقاربه يختلف عن أزرق ويليام جاس؛ إنّه لون السماء والبحر، لون العمق والعلو والسعة، وحين يخسر الشاعر نفسَه ثم حبيبته ثم جماعته -كما يطلعنا في فهرس خساراته- هو بالضرورة يخسر زرقته. هكذا يريدنا أن نظن، لكني أقول بخلاف ذلك. البحر لا يغدو أزرق إلا إذا خرجنا منه، والسماء لا تزداد زرقة إلا إذا ابتعدنا عنها، وهذا يحيل إلى زرقة جاس، لكنه يحيل أيضًا إلى ثيمة أخرى في ديوان عبد الباري، حيث كُتب الديوان بالكامل في نيويورك، بعيدًا عن حبيبته سلمى وعن الأصدقاء والوطن، معنى أراد الشاعر أن نلتفت إليه حين أشار إليه أول ديوانه. لم يكتب عبد الباري هذا الديوان إلا بعد حبسة

(1) نُشرت بتاريخ 17 أبريل 2020.

استمرت سنتين، معنى آخر أراد أن نتوقف عنده. لكي يستردَّ الشاعر صوته كان عليه أن يبتعد عن قومه وعن أصدقائه وعن حبيبته، أن يهرب من حالة شبيهة بوصف جاس: «أن تكون دون أن تكون زرقة محضة»، كان عليه أن يخسر كل هؤلاء كي يجد نفسه.

هناك كثير من المراجعات في ديوانه، بل إنَّ بعضها يكاد أن يكون انتفاضةً ضد أفكار قديمة له؛ بدل المثالي أطلَّ الواقعي، وبدل العمومي أطلَّ الفردي، وبدل تصور ساذج للحرية أطلَّ تصوّر أكثر تحرّزًا وتشاؤمًا يرى العبودية مستشرية في كل أنماط الحياة اليومية، ولكي تحقق ذلك قارن قصيدته القديمة (ما لم تقله زرقاء اليمامة) بقصيدته الجديدة (فيلة سلفادور دالي).

رغم ذلك، هناك نمطٌ من التتابع والالتفات في مشروع عبد الباري. تنجم فكرة أو يبرعم تشبيه فيستخدمه في بيت مفرد، ثم لا يلبث حتى يعود في ديوان لاحق فيحوّله بستانًا كاملًا. فمثلًا حين كتب في ديوانه الثاني (كأنّك لم):

فلا تكثر عليَّ من الوصايا ولو ضيّعت أندلسينِ لهوا

لم يلبث حتى عاد إلى الفكرة فسخّر لها قصيدةً كاملة في ديوانه الثالث (الأهلّة) عنوانها (أندلسان). ومثلًا، حين قال في قصيدته (الخروج من نصف الوردة):

أحبّكِ في أزرقٍ لا أسمّيه لونا
ولكن أسمّيه موتي.

لم يلبث حتى عاد إلى معنى الزرقة في ديوانه الجديد (لم يعد أزرقا) ليحملها إلى أقصى ما تحتمله من معانٍ.

يحوي الديوان الجديد ست عشرة قصيدة، إحدى عشرة منها عامودية، وسبع قصائد تفعيلة، ومن اللافت أنَّ قصائد التفعيلة أصبحت بنفس جودة

العامودية وتركيزها، شيء أخذته عليه سابقًا ولم أعد أستطيع تكراره بعد أن تفتّقت عبقريته عن قصائد من نمط (تاريخ عاديّ لامرأة غير عادية) و(فيلة سلفادور دالي). أولى الشاعر عنايةً خاصة تجاه المعمار والهيكل الكليّ لديوانه، إذ تجد ذلك في الطريقة المبتكرة التي فهرس بها قصائده، وفي اقتباساته الذكية من (لسان العرب) وكيف حشاها بالمعنى وسخّرها كي تكون مفاتيح للقصائد، ولتؤكد هويته كغريب ترك كل شيء وراءه ولم يصحب معه سوى هذا الكتاب/ اللسان العربي.

سأختار أربع قصائد كي أعرِّج عليها سريعًا: واحدة من القسم الأول (هو/ هو: أزرق يخسر عمقه)، واثنتين من القسم الثاني (هو/ هي: أزرق يخسر علوّه)، وواحدة من القسم الثالث (هو/ هم: أزرق يخسر سعته)، وأظنك استنتجت أيّ أقسام الديوان أحبّ إلى قلبي، فلطالما كنت ضعيفًا أمام قصائد الغزل والفراق.

نبدأ بالقصيدة الأولى (النسخة الثانية من الغريب) حيث يقول عبد الباري:

يا من عرفتُكَ
بالتماسُكِ مولعا
حريّةُ الجدرانِ أن تتصدّعا

ضاق المدى المكتوبُ باسمكَ
فلتكنْ أنتَ التشظي فيه كي يتوسّعا

لك أن تدوّيَ غاضبًا من عالمِ أخفاكَ وليكن الدويَّ المفزعا

لك أن تعاودَ أنت تفجيرَ الطبيعةِ
إن بها فضّلتَ أن تتطبعا

أن تستقيلَ من التطابقِ:
نزعةً رأت الظلالُ لمثلها أن تنزعا

أن تخلعَ الوادي المليء تواضعًا
أن تَلبسَ الجبلَ المليء ترفّعا

وتحرّكَ الزلزالَ
صوبَ الثابتِ الشبحيِّ في الأيام
كي يتزعزعا

وتزيلَ عنك من المياه سكونَها
وتفضّها مستنقعًا
مستنقعا

وتردَّ ميراثَ النسيم لأهله الفقراءِ
كي ترثَ الرياحَ الأربعا

لا أحد يكتب مطالع كعبد الباري، وكما يُعنى بصياغة مطالع قصائده يُعنى أيضًا بانتخال القصيدة الأكثر تعبيرًا عن فلسفته فيفتتح بها ديوانه. هذه العينية أول ما يقابلك في الديوان، ولطالما كان رويُّ العين صوتًا للتحطّم وللتصدّع في العَربية، منذ مرثيّة أبي ذؤيب الهذلي، وحتى هذه القصيدة. إنَّ ها هنا غضبًا وإرادة تغيير، لكنّها إرادة تغييرٍ من نوعٍ آخر؛ لا تطالب المجتمع بالتغيّر وإنّما تبدأ بنفسها، لا تسأل الجدران الحركة وإنما تخلق لها متنفسًا حين تفارقها.

ها هنا غضبة، لكنَّ اللفظة لا تحيل فقط إلى تلك العاطفة الملتهبة، وإنما إلى الصخرة المركّبة المخالفة للجبل.

تأمّل كيف اختار الشاعر كتابة بيته الأول في ثلاثة سطور، ثم الثاني في سطرين، ثم الثالث في سطر، وكأنَّ الغضب آخذٌ بالتزايد حتى لم يترك متسعًا لاسترداد الأنفاس. ثم تأمّل كيف تبدّل مزاج القصيدة فجأة حين حكى عن سبب غضبه، فإذا بالتصدّع والتشقق يتحوّلان نغمًا في غاية الشجى والحزن. يقول عبد الباري:

يا عاتبًا جدًا على الطرقاتِ
إذ أخذتكَ منكَ مودِّعًا ومودَّعا

هو أنتَ من أسرى لشيءٍ لم يكن أبدًا
وأنسابَ الفراغِ تتبّعا

متداخلًا فيك الهدوءُ المنتمي لأسى الحقيقةِ
بالهدوءِ المدّعى:

شاهدتَ عمركَ
وهو يُرفعُ رايةً بيضاءَ
كم نزفت لكيلا تُرفعا

سُرقت خصوصياتُ وجهكَ كلُها
وتُركتَ ما بين الوجوهِ موزّعا

ومُنحتَ حين مُنحتَ

قفلًا لا فمًا متكلمًا
وسلاسلًا لا أضلعا

أُبعِدتَ عن سربِ الحمام مُطَمْأنًا
وأُضفت في سربِ الحمام
مُروّعا

مهما أطنبت في تقريظ الأبيات لن أوفيها حقها. هنا شاعر بلغ الذروة في التحكّم بأدواته. تأمّل النغم الناتج عن المراوحة بين اسم الفاعل والمفعول بمجرد تغيير حركة، ثم تأمّل صراحته الجارحة وكيف وصف تداخل الحزن الناتج عن إدراك الحقائق بالحزن المتكلّف فوق صفحة وجهه، ثم ردّد معه:

أُبعِدتَ عن سرب الحمام مُطمأنًا وأُضِفتَ في سرب الحمام مُروّعا

بسيطٌ حدَّ التعقيد، ورائع حدَّ الإعجاز.

ثم لا يلبث الغضب أن يتصاعد ثانية، لكنّه غضب حكيم هذه المرّة، غضب تعلّم من أخطائه، ينصرف عنفه إلى ذاته، ويؤمن أنَّ أولى خطوات التغيير تبدأ باشتغال الفرد على نفسه:

يا صاحب الساعات
صوتُ فنائها يدعوك
فلتذهب إليها مسرعا

قبل انتهاء الماء أعلنه انقلابَ الماء
كَي يلدَ المصبُّ المنبعا

قشّر تجاعيد النهار ليزدهي وجهًا

وحكَّ الليل حتى يلمعا

وأضف إليك من الزوايا حدّةً
حتى يصير الدائريُّ
مربّعا

واقتل رضاكَ
وبالتحرر من أسى هذا الرضا لا تنسَ أن تستمتعا

فبغير هذا الأحمر الثوريّ في عينيكَ
لن تجدَ القصيدةُ مطلعا.

وهكذا تولد القصيدة أخيرًا، وتنقطع الحبسة الشعرية.

إن كان لزامًا على الشاعر أن يخسر نفسه كي يجد ذاته الجديدة، فلا مفرّ من أن يخسر محبوبته أيضًا كي يحوّلها من المباشر إلى المثالي، ومن الفاني إلى الأبدي، حقيقة تعلّمناها من كيركجارد حين فسخ خطبته من ريجينا أولسن ثم حبّر ثلاثين كتابًا فلسفيًا لا تكاد تخلو ورقة فيها من طيف ريجينا. يقول عبد الباري في القصيدة الثانية التي سنتطرق لها (حبٌّ مصابٌ بالسفر):

ولي من لانهائياتِ موتي
ثلاثتُها:
عيونكِ
والرحيلُ

أحبّكِ

لكنِ البدويّ مني
يميلُ مع السحابةِ إذ تميلُ

سُلالاتٌ هي الطرقاتُ مهما تناءت
والسليلُ أنا السليلُ

لقد حاولتُ أن أنشقَّ عنّي
ليسكنَ فيكِ تطوافي الطويلُ

ولكنّي أنا سفري،
تمامًا كما أنَّ الحصانَ هو الصهيلُ

أُعدّدُني ثلاثينَ اغترابًا
ويسقطُ من وجوهي الآن جيلُ

ولم أصل المنازلَ بعدُ مما أريدُ ولا تناهى بي السبيلُ

أحبكِ
غير أني كنتُ مني
أُطّلُ على الحياةِ
ولا أُطيلُ

تأمّل هذا المقطع الفاتن وحقّق ما قلته له عن براعة الاستهلال:

ولي من لانهائياتِ موتي

ثلاثتُها:
عيونكِ
والرحيلُ

هنا تقف الرياضيات عاجزة. لقد وعد بثلاثة أشياء ثم لم يعدِّد سوى شيئين! لكنَّ أحد الشيئين عينان! لكنّه ذكرهما بصغية الجمع! حقًا ما أوسع اللغة وما أضيق الحساب! أنا مولعٌ بهذا المطلع جدًا، لكأنَّ عبد الباري حشد في تثنية العينين ما يحشد النصارى من أسرار حين يثلّثون أقانيمهم. ثم يكمل:
أحبّكِ
لكنِ البدويّ مني
يميلُ مع السحابةِ إذ تميلُ

لقد حاولتُ أن أنشقَّ عنّي
ليسكنَ فيكِ تطوافي الطويلُ

ولكنّي أنا سفري،
تمامًا كما أنَّ الحصانَ هو الصهيلُ

تأمّل البيت الأخير، فهو رغم بساطته عميق جدًا، والشاعر لا يستطيع أن يؤدّي المعاني العميقة في صياغاتٍ بسيطة إلا إذا كان في قمّة تمكنه من أدواته كما أسلفت. ثم تأمّل الأبيات التالية، وكيف أخذ ترقّ وترقّ حتى تحوّلت نغمًا صافيًا:
سأذهبُ
لا استراحت من ضلوعي مداخنُها
ولا بردَ الغليلُ

ولا حرّرتُ صوتكِ من حمامِ
نأى عني
ليتسعَ الهديلُ

ولا استقصيتُ وجهكِ
وهو يجري به سربُ الفراشاتِ الجميلُ

ولا وحّدتُ في معناكِ ذاتي
فنصفي قاتلٌ
نصفي قتيلُ

وحتى
لم يقلكِ فمي تمامًا
فأنتِ كثيرةٌ
وفمي قليلُ.

رباه، أي معنًى هذا! هكذا يجدر أن تُختم القصائد.

عنوان القصيدة الثالثة (الشبابيك في سهرها الأخير) وهو عنوان ذكي مفعم بالدلالة، فكما يخزن الشاعر الجاهلي ما تبقى من عشقه وذكرياته في أطلالٍ وأثافٍ، كذلك يخزن شاعرنا ذكريات ليلة الوداع في شبابيك يتذكّرها من تلك الليلة؛ شبابيك جدران أو شبابيك وجوه، فكلها تسهر وتغلق درفاتها. يقولَ عبد الباري:

تعالي قاسميني ما تبقّى
كما يتقاسمُ الأمواجَ غرقى

بأشجى ما به يبكي نحاسٌ ويبكي
آخر الأجراس دقّا

ستحملنا الجهاتُ على يديها
لتنفضنا غدًا غربًا وشرقا

سيُخرجُنا من الوقت التخلي
ليهدرنا مع التوقيتِ فرقا

غدًا سيكونُنا شجرٌ تناءى وراء الوهمِ
بالنسيانِ يُسقى

فيا من كنتِ
مما كنتُ أعلى
ويا من كنتِ
مما كنتُ أنقى

لموّال البدايةِ أرجعيني
فوجهكِ كان في الموّالِ طلقا

هناكَ وأنتِ في تشرينَ
وهمٌ تواضع مرتين
فصار حقًا

لأولِ وهلةٍ

-وأنا اشتباهٌ توسّمَ في دمشقيٍ دمشقا-

ظننتُكِ فكرتي
وشككتُ أني سهرتُ عليكِ تكوينًا وخَلقا

هذه أكثر قصائد عبد الباري خصوصية، يبوح فيها باسم محبوبته ويصف ليلتهما الأخيرة قبل الفراق، وأظنني لا أذهب بعيدًا إن قلت إنّها من أعذب ما كُتب بالعربية عن الوداع. يقول عبد الباري:

تعالي قاسميني ما تبقّى
كما يتقاسمُ الأمواجَ غرقى

بأشجى ما به يبكي نحاسٌ ويبكي
آخر الأجراس دقّا

لن أعيد ما قلته عن براعة الاستهلال كي لا أقعٍ في الإملال والإطالة، لكن أيّ معنى هذا؟ كما يتقاسم الأمواج غرقى! قيل إنّ الفرزدق سجد حين سمع بيت لبيد يُنشد:

وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنّها   زبرٌ تجِدّ متونَها أقلامُها

وأخال أنّه سيفعل لو أدرك عصرنا وسمع هذين البيتين ينشدنان.

ثم تأمّل شجن الأبيات وحاول ألّا تشرقَ بحزنك:

فيا من كنتِ
مما كنتُ أعلى
ويا من كنتِ
مما كنتُ أنقى

ظننتكِ فكرتي
وشككتُ أني سهرتُ عليكِ تكوينًا وخَلقا

خروجي منكِ
سوف يكونُ جرحًا يريدكِ
ما أراد الجرحُ عُمقا

غدًا سأكونُ كالتابوتِ قلبًا
وكالبالي من الراياتِ خفقا

كما قبل البكاءِ أسًى
وتيهًا كما بعدَ القصيدة حتى تُلقى

أبياتٌ تكاد تذوب ذوبًا، وأجراسٌ تملأ الحناجر غصصًا. إن كان ليس بوسع الطرق الموازية أن تتوحد، فليس أمامه إلا أن يحبّها في حياة موازية، أن يحوّلها من المباشر إلى المثالي:

ستأخذك الرياحُ الآن مني
ويا كم يأَخذ الأقسى
الأرقّا

ولكني وعدتُ
بأن أوالي زيارة قصركِ الليليِّ برقا

له أن يغلقَ الأبوابَ دوني
ولي أوجعَ الأبوابَ طرقا.

يا لها من أشطر! ويا كم يأخذ الأقسى الأرقّا! ولي أن أوجِع الأبوابَ طرقا!
أظنني سألبث زمنًا أتمثّل بهذه الأبيات. ماذا بوسعي أن أقول يا عبد الباري؟
شعركَ كثيرٌ وفمي قليل.

القصيدة الرابعة قصيدة تفعيلة، عنوانها (فيلة سلفادور دالي) وتنتمي إلى القسم الثالث من الديوان (هو/ هم: أزرق يخسر سعته)، وهي قصيدة حصيفة عن الحياة، فيها من النضج الفلسفي، ومن التمكن الأسلوبي، ما يجعلك تجزم أنك أمام شاعر اشتغل على نفسه كثيرًا، وهو بتفوّقه على نفسه يتفوّق على أقرانه. يقول عبد الباري:

نريدكِ
يا كلَّ حصتنا في السكوتِ
لأنَّ الكلامَ يخونْ.

نريدكِ
يا كلَّ رغبتنا في الهروبِ من الحبِّ
لا حبَّ إلا وحيث القلوبُ مسيّجةٌ بالمراراتِ
حيث مشقّقةٌ بالدموعِ العيونْ

نريدكِ
يا كلَ فكرتنا عن طبيعةِ ما في الحقيقة من ضدها
إنما تتناسلُ في المكتباتِ رفوفُ الظنونْ

نريدكِ
يا كل عزلتِنا في دوائرَ سبعٍ من الأرضِ
لسنا بحاجة مقهى بباريس

حتى نخمّنَ أنّ « الجحيم هو الآخرونْ»

نريدكِ يا كلَ ردّتنا عن تطلّبِ حريّةٍ غير موجودةٍ
فالسلاسل شفافةٌ في الأيادي
ومفتوحةٌ في الهواءِ السجونْ

نريدكِ
يا كل نزعتنا للحفاظِ على غيمة الفقرِ
هذي الطريقُ إلى ذهبِ الروحِ
ممتدةٌ حدّ أنْ لا نهايةَ
والتخّففُ
سيدُ هذي الفنونْ

نريدكِ يا كل شهوتنا للتساقط
ما من خريفٍ يحاولُ أن ينجزَ الآن إلا وأشغالُه نحنُ
ليس الغصونْ

على الضد من كل هذا
نريدكِ يا كل فرحتنا بالحياة
سعيدونَ نحنُ
بأن نتخلّفَ عن حفلاتِ الحفاوةِ بالعدميّ
ففي آخر الأمرِ
في المنتهى
يا لها
من مغامرةٍ أن نكونْ.

تستلهم القصيدة عنوانها من لوحة لدالي شهيرة تصوّر فيلةً ذات سيقان عنكبوتية طويلة، وترزح تحت ثقل مسلّاتٍ تكاد تسحق ما تحتها. هكذا يُخيّل إليك، إلى أن تدقق النظر فإذا بالمسلّات تطفو في الهواء، وإذا بالفيلة رغم كل ذلك تسير. والآن، أغمض عينيك وتخيّل نفسك أحد هذه الفيلة، عندها ستفهم.

هناك مسحة من الكلبية التشاؤمية تكاد تجلل كل شيء في القصيدة: الكلام يقصر عن إيصال المعنى لذا فهو خؤون.. الحب محكوم بالألم عند الحرمان وبالخيبة عند النوال.. الحقيقة مفهوم إجرائي يحوي الشيء ونقيضه ويبقينا نتردد أبدًا خلف عتبة الشكّ.. الحرية وهم لأنَّ حبنا للآخرين يكبّلنا إليهم، ومهما نزعنا الأصفاد تبقى أصفادٌ أخرى.. قل مثل ذلك في الصداقة والاجتماع الإنساني.. في السعي نحو المكانة.. في التماسك والثبات.. لكنَّ الشاعر لا يترجم نزعته الكلبية بالعزوف عن كل ما سبق، وإنما بإرادةٍ محمومة كبيرة: نريدكِ يا كل حصتنا في السكوت.. نريدكِ يا كل رغبتنا في الهروب.. نريدكِ يا كل فكرتنا.. نريدكِ يا كل عزلتنا.. نريدكِ يا كل نزعتنا.. نريدكِ يا كل شهوتنا.. ورغم أنَّ إرادة نقيض الشيء عزوف عن الشيء، إلا أنّ التعبير عن الإرادة يختلف عن التعبير عن العزوف، والقلب الذي يريد لا يزال نابضًا أبدًا بالحياة.

إذن، على الرغم من المسلّات الثقيلة تسير الفيلة، وعلى الرغم من كل قناعاتنا السابقة سوف نعيش، ولو دققنا النظر لعلمنا أنَّ الخيبات التي تثقل كاهلنا ما هي إلا مسلّات وهمية، ولقد أحسن الشاعر حين ختم بهذه النغمة الحارّة:

ففي آخر الأمرِ
في المنتهى
يا لها
مَن مغامرةٍ أن نكونْ.

ليس الشاعر عازفًا عن الحياة، وإنما يريد أن يعيشها غير متعامٍ عن حقائقها. هو لم يهجر قومه، وإنما يعلم أنّه لن يدرك زرقتهم إلا من مسافةٍ. هو

لم يتخلّى عن حبيبته وإنما يريد أن يحبَّها أبد الدهر. هو لم ينزع عمقه وإنما يريد أن يغوص إلى أغوار ذاته الأعمق.

كل هذا يعيدنا إلى سؤال الزرقة الذي شرعنا فيه في أول المقال. ماذا يغدو الأزرق حين يخسر زرقته؟ لججًا خضرًا. ماذا يغدو البحر حين يتخلّى عن عمقه وعن علوِّه وعن سعته؟ أوقيانوس!

ذلك الدغل الموحش[1]

سأتناول في هذا المقال موضوعًا غريبًا شاذًا، لن يتضح إلا بالتدريج مع القراءة، لكن لنعنونه الآن: الحب والموت. وقعت على الموضوع أول ما وقعت في قصة رائعة للأمريكي إدغار آلان بو عنوانها (الموعد) لا تزال منطبعة في ذهني، وإن لم تكن من قصصه الأشهر. تبدأ القصة في البندقية، مدينة الرؤى الشاحبة كما يسمّيها بو، عندما شقّت صرخة أم مفجوعة سكون الليل، ليتضح أنَّ ابنها الصغير سقط في مياه القنال. لم تكن تلك الأم المفجوعة أيّ أم، إنّها المركيزة مينتوني، من ينكسف جمال الحسناوات أمامها. لقد وقفت مذعورةً، مكروبة، تحدّق عاجزةً في الماء، ولمّا أعيتها الحيلة صوّبت بصرها جهة سجن الجمهورية القديم وكأنها تبحث عن أحدهم، وما هي سوى لحظات حتى قفز رجل ممشوق القامة، نبيل الهيئة، ليغيب تحت صفحة الماء، ثم ليخرج ومعه فلذة كبدها. يخبرنا الراوي الذي تدور أحداث القصة على لسانه، أنَّ المركيزة عندما استلمت ولدها همست لمنقذه: «لقد انتصرت. ليكن لقاؤنا بعد مطلع الشمس. لك ذلك».

يزور راوي القصة الرجل النبيل في حجرته، فإذا بها تضمّ نوادر التحف والتماثيل والرياش. إنها الصومعة المناسبة لأحلام هذا الرجل جامح الخيالات. عندما تدقّ الساعة الواحدة بعد طلوع الشمس، يرنو الغريب إلى قصر الماركيزة ويتمثّل: «انتظريني هناك، لن أخفق أبدًا، في لقائك وسط الدغل الموحش» تنتهي القصة بتصاعد النواح من قصر الماركيزة، فنفهم أنها قضتَ نحبها بعد احتسائها السم، وعندما يحاول الراوي إيقاظ مضيفه من غفوته إذا به جثة هامدة. أكثر ما أثارني في القصة هي النظرة الجديدة للموت،

(1) كُتبت بتاريخ 14 نوفمبر 2016.

فليس فناءً ولا شيئًا بعيدًا، وإنما هو هناك، محض دغل موحش، حيث تُضرب مواعيد اللقاء!

صادفتُ متلازمة الموت والحب مرة ثانية في فلم (لورا)، هذه المرة كانت الفكرة أكثر اختمارًا، وكأني جاهز لتلقّفها. (لورا) من أشهر أفلام النوار، ولي مع أفلام النوار قصة عشق لعلي أحكيها في غير هذا الموضع. اقتُبست قصة الفلم من رواية لا تقلّ جودة، بقلم الأمريكية فيرا كاسباري. تبدأ الرواية -ومثلها الفلم- على لسان والدو لايدكر، كاتب العمود الصحفي الكهل، وأشدّ أصدقاء لورا افتتانًا بها. يخبرنا والدكر عن الجريمة البشعة التي لحقت بصديقته وملهمته لورا، وكيف عُثِر على جثمانها مُشوّهًا ملقًى في شقّتها، لا تكاد تُعرف ملامحه. ثم نلتقي بالمحقق مارك ماكفيرسون، فيستجوب أصدقاء لورا وخطيبها وخادمتها، لنرى ونسمع عن لورا من خلال لقطات (الفلاش باك) فنكوّن صورةً مثالية عنها في أذهاننا. ثم يقصد المحقق شقّة لورا، فيقف ذاهلًا أمام البورتريه المعلّق لها، ويفتّش أغراضها، وخزانة ملابسها، ويقرأ مذكراتها، كل ذلك على وقع الثيمة الموسيقية التي أبدع ديفيد رسكين تأليفها، فإذا بها تضيف إلى الفلم طابعه ومناخه الحلمي. يتبيّن لايدكر الكهل ملامح الافتتان في سحنة المحقق فيسأله مستنكرًا: «أتراك وقعت في غرام الجثة؟ هذا أمر لم نسمع به!» أتذكّر كيف حدّثت نفسي وأنا أشاهد المحقق يغفو تحت البورتريه قائلا إنني لن أشاهد نظير هذا الفلم غرابةً وعمقًا سايكولوجيًا، ولكن -وكعادة أفلام النوار الموبؤة بالمنعطفات الدرامية وبالمفاجآت- يفيق المحقق من غفوته على صوت شخص يعالج القفل، وعندما يفتح الباب إذا به يرى لورا حيّةً تُرزق، ليكتشف أنّ الجثمان يعود إلى فتاة أخرى. آهٍ كم كانت خيبتي عظيمة عندما تغيّر موضوع الفلم! لا بدَّ أنَّ خيبة المشاهدين كانت أعظم وهم يشاهدون جين تيري تخطر في شقّتها وقد زايلها كل ما أسبغه عليها الخيال المحموم من سحر؛ لقد نزلت من عالم

المثال إلى الأرض.

لست معنيًا ببقيّة الفلم، وإنما بقيت أتساءل إن كان بالإمكان أن يُفتن المرء ويُولّه بشخص لم يره، شخص على الضفة الأخرى من خليج الموت! بقيت أسأل نفسي إن كان الوجود المادي شرطًا للحبّ، حيث النوال لا يزال احتمالًا يمكن تحققه. وكعادتي حين تلحّ بي الأسئلة والخيالات المحمومة، أخذت هذه الأفكار تنمو شيئًا فشيئًا إلى أن تحوّلت إلى قصة مكتملة تنتظر كتابتها. بدأت أتبيّن في خيالي ملامح طالب علم عراقي، أراه يقطع الفيافي والوهاد قاصدًا مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم كي يتتلمذ على الإمام مالك بن أنس، ولكن، ويا للمفارقة! -والمفارقة أداة يحب القصاصون استعمالها- يصل العراقي إلى مدينة الرسول في الوقت الخطأ، بعد أن قبض رجال الوالي جعفر بن سليمان على الإمام مالك نتيجة سعاية تزعم أنه لا يرى بيعةً لبني العباس. وكذا يجد طالب العلم نفسَه يتسكّع في الأزقّة وفي جعبته كثيرمن الوقت، فيصادف يوم وصوله صلاة جنازة انعقدت على قينة كانت تحسن الغناء، وكان الغناء شائعًا يومها في المدينة. عندما يفرغ طالبنا من صلاته يسمع ترحّم المصلّين على جمال القينة وشبابها. يخبره أحدهم كيف أنّ الحمّى اقتلعتها في ميعة صباها وقطفتها وهي في غضارتها. ثم كأنَّ كل ذلك لم يشبع فضول طالب العلم، فإذا به يذرع أزقّة المدينة متسقّطًا أخبار القينة وما يُحكى عنها، وإذا به يسعى إلى مقابلة الرجل الذي طببها في أيامها الأخيرة، وهكذا فعل مع معارفها من المغنّين والقيان، وشيئًا فشيئًا يبدأ غرامه بالنمو في قلبه إلى أن يصبح هوسًا، وتبدأ صحته بالتدهورأيضًا. صار يقطع الأزقّة كالنائم بحثًا عن أثرٍ للقينة أو عبق رائحة يخصّها قبل زواله، وكأنّ الروائح أطول عمرًا من البشر! تحدّث الناس عن هذه الحالة الشاذة والغريبة، فسعى الرجل الذي نزل طالبنا عنده كي يجمعه بثلّة من الفقهاء والطلاب المتتلمذين على الإمام مالك. يعنّف طلاب العلم عاشقنا على عشقه الغريب

والشاذ، يأخذون عليه تعلّقه بأمور الدنيا، فيدور جدال بين عاشقنا والفقهاء -وهذا أفضل أجزاء القصة- يخلص فيه عاشقنا إلى أنَّ حبَّه هو أكبر دليل على الأبدية وعلى الدار الباقية، فبينما تخامر فكرة الفناء الجاهلية إيمانهم باليوم الآخر ينظر هو إلى الموت كخيطٍ رفيع بالكاد يفصله عن حبيبته، وليس عليه إلا أن يمدَّ ذراعه كي يصل إليها. ألا يجدر به أن يحبَّها إذن؟

هذه قصصٌ لثلاثة عشّاق حالمين يغازلون فكرة الموت، لا يجمع بينهم سوى تطرّفهم واعتزالهم الناس كي يشيّدوا خيالاتهم المحمومة. لعلَّ القارئ انتبه إلى تجاهلي تلك القصص التي يستمر فيها الحبّ رغم موت أحد الطرفين، إنها قصص شائعة تتعامل مع الذاكرة، بنيما أمثلتي تُعنى بالخيال المرضي، وسواء أكان الحبُّ مرضيًا أم طبيعيًا، لا يسعنا إلا أن نعترف بأهميته كجدلية تنافح عن الأبدية، كجدلية قد لا تكون الأكثر إقناعًا لكنّها -على الأقل- الأطول بقاءً والأشدّ استعصاءً على الفناء!

ابنة لبيد[1]

يُذكِّرني لبيد بن ربيعة بالملك لير، فكما عُمِّر لير وطعن في السن عُمِّر لبيد وتجاوز المائة والعشرة على أقل تقدير، وكما كانت هناك علاقة مميزة بين لير وبناته كانت هناك علاقة مماثلة بين لبيد وابنتيه بُسرة وأسماء، والأخيرة أنشأ فيها قصيدةً أعدّها من أعذب ما كتبه أبٌ عن ابنته. لم تلق القصيدة التي نحن بصددها حقَّها من الاحتفاء رغم عذوبتها، والسبب يعود إلى إهمال الشرّاح ذكر من هي أُسيماء التي يتحدّث عنها بحرارة، خُيِّل إليهم أنها اسمٌ عابر كنوارِ وسلمى وخولة وسميّة وكُبيشة وهند وباقي الأسماء التي ذكرها كي يؤدي تقاليد المطالع الغزلية، والصواب أنّها ابنته. لم يلتفت إلى القصيدة سوى بعض بُلدانيينا المحليين لأنها تصف سحابة تسافر شمالًا عبر عالية نجد من حصاة قحطان حتى بلدة الشعراء. هذا وحده سببٌ كافٍ كي تُقرّرَ على أبنائنا يحفظونها، فلا شيء يربط المرء بأرضه مثل شعر قديم يتغنى بها ويعدد مواضعها، لكنني أريد لهم أيضا أن يتذوّقوا عذوبتها الآسرة.

يقول لبيد بن ربيعة رضي الله عنه:

طافت أُسيماءُ بالرحالِ فقد ... هيَّجَ منّي خيالُها طَرَبَا

إحدى بني جعفرٍ بأرضِهِمِ ... لم تُمسِ منّي نوبًا ولا قُرُبا

لم أخشَ عُلويةً يمانيةً ... وكم قطعنا من عرعرٍ شُعَبا

أول ما يلفت الانتباه في الأبيات موسيقاها الآسرة كونها من بحر المنسرح،

---

(1) كُتبت بتاريخ 5 يوليو 2020.

فهذا البحر يوصف بالسهولة والانسراح ويناسب الخفة التي يجدها المرء في نفسه حين ييمم صوب أهله ودياره. لم يصرّح لبيد بعلاقته بأسماء، بل ألمح إليها إلماحًا، فقال إنها جعفرية مثله -هو لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر- وصغّرها فجعلها أُسيماء، حتى لتكاد تحسّ بكل حَدَب الأبوّة في هذا التصغير.

يلم طيف أُسيماء بركب لبيد وهم عائدون إلى ديارهم، وجوههم تلقاء عالية نجد واليمن (لم أخش علويةً يمانية)، أغلب ظني أنهم كانوا منصرفين من مجلس النعمان بن المنذر في الحيرة فمرّوا بحفر الباطن ثم التيسية ثم النفوذ على هذا الترتيب:

جاوزن فَلَجًا فالحَزْنَ يُدلِجـ ـنَ بالليلِ ومن رمل عالجٍ كُثُبا

ثم يقول:

من بعدِ ما جاوزت شقائقَ فالدهـ ـنا وغُلبَ الصُمّانِ والخُشُبا

فصدّهم منطقُ الدجاجِ عن العهـ ـدِ وضربُ الناقوسِ فاجتُنِبَا

وأنا لا أفهم كي تمرُّ النوق بفلج والحزن وعالج بعد الدهناء والصمّان! إلا إذا كانت تاء التأنيث تعود إلى أسماء لا النوق، والخطابُ منصرفًا إلى طيفها لا الركب. وقد بحثت في الروايات عن تخريج يجعل البيت الذي يليه تصحيفًا أصله:

فصدّها منطقُ الدجاجِ عن العهـ ـدِ وضربُ الناقوسِ فاجتُنِبَا

وهو معنًى بديع، يجعل طيفها الذي خرج باحثًا عن أبيها يضيع في الصحراء، ويتجه شرقًا أكثرمن اللازم، حتى إذا دخل قرية أفزعه فيها صوت

الناقوس وصياح الديكة فينحرف شمالًا وغربًا. لكن الروايات تجمع على تخريج البيت على صيغته «فصدّهم منطق الدجاج عن العهد» مما يجعل المفعول به أليق بالركب من الطيف، وقد يكون المقصود بقوله «من بعد» وقت إلمام الطيف لا التتالي المكاني، فكأنَّ الطيف لحقهم بعد تجاوزهم الصمّان والدهناء وتعريسهم خارج القرى حيث يُقرع الناقوس ويصوّت الدجاج. وأيًا كان المقصود، وسواء أصُحِّف البيت أم لم يُصحّف، تبقى هذه الحاجة إلى اللقاء ثيمة رئيسية في القصيدة، ما بين أبٍ مشتاق وابنة خرج طيفها يبحث عنه في عرض الصحراء، وسنلقى أصداءً لها في باقي القصيدة، فنرى مهاةً تبحث عن جؤذرٍ نفق، ونشهد واديين عظيمين يلتقي تياراهما في سُرّة الرشاء.

ثم يسأل لبيد:

هل يُبلغنّي ديارَها حَرَجٌ وجناءُ تفري النَجَاءَ والخَبَبَا

وهو لا يرمي إلى التشكيك بقدرة ناقته على حمله إلى دياره حيث ابنته أسماء، بل يريد التخلص إلى وصف ناقته، فيشبهها تارةً بمهاةٍ فقدت جؤذرها، وتارةً بأتانٍ يسوقها فحلها، وهما قصتان قديمتان عالجهما مئات الشعراء. لقد كان الشاعر القديم يُسقِط كثيرًا من حالاته النفسية على قصتي المهاة الباحثة عن جؤذرها والأتان الناشزة على فحلها، ولا أعرف شاعرًا تناول هاتين القصتين وجوّدهما أكثرمن لبيد، حتى وصل بهما إلى الذروة في معلّقته، وتكاد تكون باقي قصائده المتقدّمة مُسوّدات وتمارين لما سيحقق في المعلّقة. لا أريد أن أهدر وقتًا طويلًا على هذا الجزء، فحتى لبيد يكاد يقفزه قفزًا -على غير عادته- وكأنَّ شوقه إلى الديار يدعّه دعًّا كي لا يتوقف، لكن حسبك أن تتأمل جمال وصفه حين شبّه الفحل الذي يعنف بأتانه فقال:

فهو كدَلوِ البحريّ أسلَمَها الـ ـعقدُ وخانت آذانُها الكَرَبا

وهو وصف يذكّرني ببيتين آخرين لشاعر العامية العظيم ابن سبيّل:

لي اقفى بها كن الطماميع تنحاه كن الدلو طيرٍ إلى نزّعت به

لين امزّع غَربه على حد عِرقاه وجيلان بيره بالمِسوح لعبت به

وليس غريبًا تشابه الوصفين عند لبيد وابن سبيّل، فالمسافة بين ديار الشاعرين خمسون كيلًا فقط، وإن فصلت بينهما ألف وثلاثمائة سنة.

ثم نصل إلى أجمل أجزاء القصيدة، حين رأى لبيد برقًا فجلس متكئًا على مرفقه يشيم مواقع صوبه:

يا هل ترى البرقَ بتُّ أرقُبُهُ يُزجي حَبيًّا إذا خَبا ثَقَبَا

قعدتُ وحدي له وقال أبو ليلى متى يَغتَمِنْ فقد دَأَبَا

كأنَّ فيهِ لمّا ارتفقتُ لهُ رَيطًا ومِرباعَ غانمٍ لَجِبَا

وأول ما أريد أن تلتفت إليه قوله: «قعدتُ وحدي»، كيف (وحده) وأبو ليلى معه في الشطر الثاني يخاطبه قائلا: متى يغتمنْ فقد دأبا؟ وأبو ليلى هذا ليس أيّ رجل، بل هو أخلص أصدقائه وأوشجهم رحِمًا به، وقد رثاه لاحقًا فقال:

ألم ترَ فيما يذكرُ الناسُ أنني ذكرتُ أبا ليلى فأصبحتُ ذا أربْ

لكنك تعلم أنَّ المرء إذا كثرت بلابله وألحّ به الشوق يجلس وحيدًا، وإن كان في مجلسٍ يغصّ بالناس. ثم تأمّل جماله وصفه حين وصف سَوق البرق

للسحاب، وكيف يهدأ تارة ويعنف تارات، ثم كيف شبّه بياضه بلون الأقمشة، وهزيمه بغنائم رئيس أخذ حصّته من الإبل فضجّت النوق وأولادها حين فُرِّق بينها. ثم بعد كل ذلك يتخيّل لبيد مواقع صوب السحاب فيقول:

فجادَ رهوًا إلى مناجلَ فالصُخـ ـرةِ أمست نعاجُه عُصَبَا

فحدّرَ العُصمَ من عمايةَ للسهـ ـلِ وقضّى بصاحةَ الأربا

فالماءُ يجلو متونهنَّ كما يجلو التلاميذُ لؤلؤًا قشِبا

وما دام لبيد ذكر التلاميذ فإني أكرر رغبتي أن تُقرَّرَ عليهم هذه القصيدة ويذهبوا في رحلاتٍ لزيارة مواقعها.

تصف الأبيات السابقة السحاب الممطر وهو يسافر شمالًا فيمرُّ على نفود الدحي، وحصاة قحطان، وبلدة الشعراء، فإذا بالبقر يجتمعن عُصبًا يحاولن الاحتماء من السيل، وإذا بالوعول تضطر إلى النزول من جبالها، وإذا بالماء المتنزّل يصطدم بمتون هذه البقر وهذه الوعول فيجلوها كما يجلو غلمان الصاغة لؤلؤًا جديدًا.

ثم يصف التقاء وادي الشعراء وجهام -وإن كان هناك خلاف على الأخير هل هو البَدِيّ أم لا-:

لاقى البَديُّ الكُلابَ فاعتلجا موجُ أتيَّيهما لمن غَلَبا

فدعدعا سُرَّةَ الرشاءِ كما دعدعَ ساقي الأعاجمِ الغَرَبَا

فكلُّ وادٍ هدَّتْ حَوالبُهُ يقذفُ خُضرَ الدَباءِ فالخُشُبَا

هناك بيت للروماني فيرجل يصف التقاء ريحين، ويُتخذ مثالًا على صراع

الطبيعة: «رأيت جيوش الريح تصطدم قالعةً القمح السمين من أسفل جذوره، مطوّحةً به يمنةً ويسرة» لكنَّ بيته ليس شيئًا مقابل بيت لبيد:

لاقى البَديُّ الكُلابَ فاعتلجا　　موجُ أتيِّيهما لمن غَلَبَا

إذ إنَّ معنى الغَلبة والصراع أظهر في هذا البيت. ثم تأمّل كيف أخذ كل وادٍ يقذف بالقرع والخشب في سُرّة الرشاء حيث يلتقيان، وكيف فاضت بالماء كما يفيض قدحٌ يملأه ساقي الأعاجم، ونحن إلى الآن إذا صببنا القهوة أو الشاي لا نملأ القدح، ولعلَّ لبيدًا لاحظ في مجلس النعمان أو سمع ممن جالس كسرى وغيره من الأعاجم خلاف ذلك!

ثمّ كأنَّ لبيدًا فطن إلى أنّه -في سورة خياله- جاوز بالسحاب مواقع دياره، فسلّط عليه ريحًا شمالية أرجعته إليها:

مالت به نحوَها الجَنوبُ معًا　　ثمّ ازدهتهُ الشمالُ فانقلبا

فقلتُ صابَ الأعراضَ ريّقَهُ　　يسقي بلادًا قد أمحلتْ حِقَبَا

لترعَ من نبتهِ أُسَيمُ إذا　　أنبتَ حُرَّ البُقولِ والعُشُبَا

لا أقرأ البيت الأخير إلا وأذوب دفئًا وحنانًا. إذن، هذا البرق اللامع، وهذا السحاب المتراكم، وهذه السيول الجارفة، وهذه الرياح تدفع السحاب ثم ترجعه، لم يسلّطها لبيد في عين خياله إلا لتخرج أُسَيم في غُنيماتها ترعى العُشب والبقل! قل لي بربِّك هل قرأت شيئًا أرقَّ من هذا؟ إن كنت لمستَ حدبًا أبويًا في أُسَيماء، فماذا تقول في أُسَيم؟ سيدرك لبيد الإسلام، وسيُعمّر دهرًا يرى فيه أحبابه وأقاربه يموتون، وسيرى قبيلته تهاجر شمالًا مع الفتوحات، لن يقلقه سوى مصير ابنته بعده:

وحذرتُ بعد الموتِ يو مَ تشينُ أسماءُ الجبينا

عاش لبيد زمنًا في الكوفة بعيدًا عن ابنتيه بُسرة وأسماء، ولا أدري هل رجع إلى وادي النسا -حيث تسكن ابنتاه- قبل وفاته، أم أنه كتب إليهما ينعى نفسه ويوصي ألا يبكياه أكثر من عام:

ونائحتانِ تندبانِ بعاقلٍ أخا ثقةٍ لا عينَ منهُ ولا أثرْ

فقوما فقولا بالذي قد علِمتما ولا تخمِشا وجهًا ولا تحلِقا شعرْ

وقولا هو المرءُ الذي لا خليلَهُ أضاع ولا خان الصديقَ ولا غدرْ

إلى الحولِ ثمَّ اسمُ السلامِ عليكما ومن يبكِ حولًا كاملًا فقد اعتذرْ

أي والله فلقد اعتذر يا أبا عقيل. أم أقول أبا أسيماء؟ رضي الله عنك وأرضاك.

الفن والحياة[1]

يسألني أصحابي أحيانًا: لماذا لم تعلِّق على تلك الحادثة؟ ولماذا لم تكتب عن تلك القضية؟ ولماذا تدور معظم قصصك في الماضي، حتى لتكاد تكون مقطوعة الصلة، لا شيء يربطها بحاضرنا! يقولون ذلك وهم يعلمون أنَّ معظم حديثي حين يجمعنا مجلس يدور عن القضايا السياسية، وعن واقعنا الراهن، فلماذا هذا التناقض بين ما يُكتب وما يُحكى؟

وجواب ذلك أنَّ هناك فرقًا بين كاتب الرأي والفنان، وما أكثر من يلتبس عليهم ذلك الفرق. إنَّ كاتب الرأي يُطلِع قارئه على ما يحدث ويوجهه مباشرة، وهو شيء أجده سوقيًا ولا يخلو من نظرة دونية إلى القرّاء. أما الفنان فهو بالضرورة يخاطب قارئًا واحدًا فقط، في غرفته المستقلّة، وفي معزلٍ عن الجموع، يسعى إلى تنمية حسّه الجمالي والأخلاقي، حتى إذا وقعت حادثة استطاع القارئ أن يختار لنفسه، لا أن ينتظر رأي كاتبه، وهذا فرق كبير جدًا.

أما بخصوص الماضي والحاضر، وتناول التاريخ، فأنا ممن يؤمن بأهمية التاريخ وبالظل العريض الذي يلقيه على الحاضر. التاريخ هو الخُرج الذي يحمله العربي فوق راحلته أبدًا، وهو الفيل الذي في الغرفة، ومن أراد حلًا لمشاكله الراهنة دون أن يصلح التاريخ انتهى بتناقضاتٍ جسيمة يسقط تحتها لا محالة. هناك من يدعو إلى قطع العُرى مع التاريخ زاعمًا أنَّ الغرب لم ينهض إلا حين أدار للتاريخ ظهره، وهذه دعوى باطلة، ينقضها التاريخ نفسه؛ ألم يكن اكتشاف رسائل شيشرون الشرارة التي قدحت عصر النهضة، وكذا عصر التنوير الألماني صاحبه التفاتٌ مكثّف نحو التركة الرومانية وإصلاح

---

(1) كُتبت في 27 أغسطس 2017.

لها. لكن لندع التنظير جانبًا ونستشهد بقصّتين كتبتُ إحداهما قبل عشر سنين، والأخرى قبل ثلاث سنوات، ثم تكشّفت الأحداث بطريقة جعلتهما بالغتي الدلالة والراهنية.

القصة الأولى عنوانها (طاووس ملك)، كتبتها عام 2007، وصدرت ضمن (حكاية الصبي الذي رأى النوم) عن نادي الرياض الأدبي. تتناول القصة مؤسس الطائفة الإيزيدية الشيخ عديًّ بن مسافر أثناء رحلته إلى جبال هكار، وتتخيّل نزوله على رجل سنيّ يُدعى أبا سليمان الدارمي. نرى الشيخ عدي بن مسافر وهو يصيب شيئًا من طعام، ثم نراه يخلد إلى النوم، ليكتشف أبو سليمان في خُرجه كتابًا يشرح مذهبه، ويقرأ فيه مقطعًا يشرح كيف رفض إبليس السجود لآدم فغدا نتيجة ذلك أول الموحِّدين. شيء يناقض عقيدة أبي سليمان تمامًا، ويُحدِث زلزالًا في روحه. يدور صراع بين أبي سليمان وابنه في مشهد أسمّيه «دراما الغرفة الواحدة» حيث يصرخ الابن مطالبًا بتسليم هذا «الكافر» إلى الوالي، بينما يدافع أبو سليمان قائلًا إنَّ الرجل ضيفهم ويتوجّب عليهم إكرامه والدفاع عنه. حاولتُ -ما وسعني- ألّا أتحيّز لأبي سليمان أو ابنه أثناء كتابة المشهد، أن أكون دقيقًا في تصوير الصراع الذي يدور في قلب أبي سليمان. تنتهي القصة بحوار فلسفي بين المضيف وضيفه، وبمشهد صفاء يتناغم فيه أبو سليمان مع كل ما حوله:

«ودّع أبو سليمان ضيفه الكهل، وأخذ يراقبه وهو يبتعد ببطء وسط رطوبة الفجر قاصدًا جبال لالش. كان الجو باردًا عذبًا، وكانت الأطيار تزقزق في السماوات العالية. ستمرّ سنون عديدة، وسيقتل بدر الدين لؤلؤ ابن الشيخ عديّ وأتباعه، وسينكّل النصارى بالمسلمين باسم الصليب، وسيُقتل الخليفة المعزوَل بأيدي الباطنية في أصفهان، وستختلط الأمور حتى تصبحَ عاجزًا هل تنسبها إلى الله أم الملك طاووس أم الشيطان، ولكنَّ أبا سليمان في ذلك الفجر البارد كان يقف في باحة داره وهو يتأمّل بسعادة في ملكوت الله وقد أحسَّ بأنَّ

قلبه يزقزق مثل الطيور تمامًا، وعندما استنشق الهواءَ البارد، أحسَّ وكأنّه يتماهى مع هذا الكون البديع. كان يدرك بكل جارحةٍ من جوارحه أنه قد اختار، وكانت كل ذرّةٍ في هذا الوجود النابض حوله تؤكِّد له أنه قد أحسن في اختياره».

عندما سلّمت المجموعة للنشر توقّعت أن تثير هذه القصة كثيرًا من المتاعب وتلقى اعتراضًا، كم كانت المفاجأة سارّة حين مرّت دون أي اعتراض أو تنقيح. كان العراق -عند كتابتي القصة- قد خرج لتوِّه من أتون حكم صدام، وكان شمال العراق أشبه بمنطقة قصيّة نجهلها، والإيزيديون طائفة لا نعرفهم إلا بالاسم، ومن يعرفهم يطلق عليهم عبدة شيطان، هكذا! ثم دار ما دار في العراق، وحوصر سنجار، وسُلّطت الأضواء عليها بشكل عالمي، فتذكّرت قصتي القديمة.

تُرجمت المجموعة فيما بعد إلى الألمانية والصينية، فكان مما وصلني -وفرحت به كثيرًا- هذه الرسالة من الأستاذ أسامة أمين مترجم المجموعة إلى الألمانية. كتب في رسالته: «أخي الكريم الدكتور عدي، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. التقيت اليوم بشخص كان يعمل أربعين سنة في تطوير موديلات سيارة أودي الألمانية. أصوله إيرانية ويدين باليزيدية. قال: إنَّ كتابك جعله ينظر إلى المملكة بصورة مختلفة تمامًا، لم يصدّق أنَّ هناك هذا القدر من التسامح والموضوعية في طرح عقيدته».

القصة الثانية عنوانها (شجرة النبق) كتبتها عام 2014، وصدرت ضمن المجموعة الثانية (أمثولة الوردة والنطاسي) عن دار جداول. كان الوضع ملتبسًا -أثناء كتابتي القصة- في الشام، فبينما كان هناك إجماع شعبي على تأييد الثورة، كانت ملامح داعش الحقيقية آخذة في التشكّل والانبثاق. كان المشائخ لا يزالون يدعون إلى النفير والجهاد، قبل أن تتخذ الحكومة السعودية موقفًا وتجرِّم السفر هناك، وكان الحوار الديني بخصوص ذلك يدور على أشدّه، وعلى هذه الخلفية كتبت القصة التي أفخر بها كما لا أفخر بقصة أخرى.

تبدأ القصة بمشهد من التوتر والاحتقان يشبه الفضيحة العائلية، فلقد اكتشفت عائلة سعودية أنَّ ابنها أحمد على وشك النفير إلى الشام للجهاد. يسحب الوالد أوراق ابنه الثبوتية، ويحبسه في غرفة، ويحلف أنه لن يخرجه حتى يتراجع عن غيّه. تطلب العائلة من ابن خالته إبراهيم الحديث إليه، فالشباب يصغون إلى بعضهم بطريقة أفضل، ورغم أنَّ إبراهيم -المشغول بالقراءة والكتابة- أبعد الناس شبهًا بابن خاله أحمد، إلا أنه يرضخ تحت إلحاح أمه، ويتوجّه إلى بيت خاله، ويقطع على أحمد خلوته، ثم يدور حديث مرتبك أخرق ينتهي فيه إبراهيم -بطريقة غير محسوبة- إلى الإخبار عن قصة يهم بكتابتها يتخيّل فيها هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من وجهة نظر الحمامتين والعنكبوت. يعترض أحمد قائلًا إنَّ حديث العنكبوت والحمامة موضوع لا أصل له في الأسانيد الصحيحة، إلا أنَّ إبراهيم سرعان ما ينفض هذا الاعتراض ويستأنف قصته. تأخذ القصة بتلابيب أحمد شيئًا فشيئًا، خصوصًا حين يصف إبراهيم ببلاغته مشهد العنكبوت وهو يرى الرسول صلى الله عليه وسلم يضع يده فوق كتف صاحبه، فإذا بالمخاوف تتبدد جميعًا. كانت العنكبوت تجادل أول القصة قائلة إنها لا تحفل بأمر البشر وصراعاتهم، ولن تبني النسج كي تضلل كفّار قريش، ثم ترى تلك اللمسة النبويّة وذلك الحنو اللانهائي، فتعرف أنَّ هذا الرجل هو الحقُّ بعينه، عندها تشرع في بناء النسج. يكمل إبراهيم حكايته، فيصف آلام العنكبوت بعد أن ترك الرسول صلى الله عليه وسلم الكهف، وكيف قررت الهجرة خلفه، لتموت وسط الطريق والقفار، وتتحوّل جوهرةً تلمع في الجنّة. ينهي إبراهيم قصته، ويودّع أحمد، ثم يلوم نفسه حين يسمع بهرب أحمد إلى الشام، إذ كيف يحكي قصةً عن فضل الهجرة لشاب يحدّث نفسه بها! وبعد ثلاثة أشهر يرجع أحمد، ويدور حديث بين الشَابين نفهم منه أنَّ ما أرجع أحمد هي تلك النظرة التي صوّرها إبراهيم ببراعة. يحكي أحمد في القصة: «لم أجد من أتحدّث مع بحرية. كان الخوف والتربص يجللان الجميع، والخيانة عقابها القتل. لكن وسط هذه القلاقل والخوف بقيت

قصتك تدور في ذهني، وبالأخص ذاك المشهد العجيب، تلك النظرة وتلك اللمسة التي أدركت العنكبوت إثرها أين الخير وأين الشر. هل تذكر؟ عندما وضع الرسول صلوات الله وسلامه عليه يده فوق كتف أبي بكر. لقد عبّرت عن ذاك المشهد بطريقة عجيبة، بودي لو كنت أحفظها. تلك النظرة يا إبراهيم، تلك النظرة! هي التي أرجعتني. لقد كنت أبحث في وجوه أصحابي عمّا يملأني بمثل تلك النظرة، وعندما لم أجدها رجعت».

قلت إنني فخور بهذه القصة، وذلك لأسباب عدّة منها أنها اتخذت موقفًا مبكرًا وواضحًا مما سيغدو لاحقًا داعش قبل توحّشها، وأيضًا لأنها أظهرت جانبًا حقيقيًا وغامضًا في الفن: كان إبراهيم يلوم نفسه لأنه حكى قصةً في غير موضعها لرجل يحدِّث نفسه بالهجرة، ثم اكتشف أنها كانت سبب رجعته. فبغض النظر عن مناسبة القصة، هي تكتسب أهميتها وتأثيرها من جودتها وتجذّرها اللامبالي في الحقيقة. أما السبب الثالث -وهو شيء لم يُنتبه إليه في القصة- فهو عجز العنكبوت عن فهم اللغة البشرية، وكيف أنها أخذت المشهد بعينيها فقط، وكأنَّ القصة تقترح أنَّ الجدل الدائر بخصوص الوضع لن يوصِل إلى نتيجة لاعتماد المتجادلين على نفس الإرث ونفس الأدلة ونفس الأحاديث مع اختلافهم في تأويلها فقط، كان الأحرى اتخاذ خطوة إلى الوراء والتزام الصمت، كما فعلت العنكبوت، عندها ستسمح لنفسك ولعينيك بأخذ الموقف كاملًا، بعيدًا عن الطنين الثيولوجي. لن يكون موقفًا إسطيقيًا فقط -كما يخيّله لك ارتكازه على العينين- وإنما موقف أخلاقي وديني أيضًا، يعتمد على فطرتك التي نمت وهي تسمع سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، فطرة تستنكر مشاهد الحرق والقهر والتنكيل، ويُغفِل دورها المربون والأخلاقيون والمشائخ. لقد أردت أن أقول كل ذلك، وأظن أنَّ القصة أدّته على أكمل وجه.

والآن قل لي بالله عليك: هل هذه القصص التي أوردتها خيالية ومنفصلة عن الواقع كما يزعم أصحابي؟ لا أظن، ولهذا ما زلت أكتب.

الأعمى والليل[1]

هذه مقالة وجيزة أكتبها عفو الخاطر لأتساءل عن الشعراء العميان؛ هل هم أقدر على وصف الليل مقارنة بنظرائهم المبصرين؟ دفعني إلى السؤال وقوفي على مقاطعَ وأبياتٍ لبشار بن برد، وأبي العلاء المعريّ، وهوميروس، وبورخيس، أعدّها من أجمل ما كُتِب في وصف الليل والإظلام.

وقد تقول معترضًا: لكنَّ الشعراء المبصرين حين يغيب النور يرون الظلام، وهكذا يتسنّى لهم وصفه كزملائهم العميان تمامًا! أظنك لاحظت المفارقة في تعبيرك «يرون الظلام» مما يدفعني إلى أن أقول متفلسفًا: إنَّ الأعمى حين لا يبصر الليل إنّما هو يبصره على الحقيقة، ثم قل لي بالله عليك، كيف يمكن مقارنة ليلٍ عمرهُ إغماضة جفن بذاك الليل الأبدي الذي يلازم الكفيفين؟ تلك والله مقارنة ضيزى! وقد تلحّ باللجاج فتسأل: ألم تذكر في مقال سابق أنَّ امرأ القيس بن حُجر أبرع من وصف الليل؟ لا زلنا نذكر تغنّيك بما أطلقت عليه «تحوّلات الليل» عند الملك الضِّلّيل، وكيف فضّلتها على تحوّلات وانمساخ أوفيد! وكل هذا صحيح، لولا أنَّ وصف الليل مختلف عند الشعراء العميان، فالليل عند امرئ القيس بعيرٌ يتمطّى، وبحرٌ يهدر، وستارٌ يُسدل، بينما هو عند الشعراء الكفيفين أطياف من النور والظلام، وصراع بين الدجنة والغسق، وهذا كله هو كنه الليل وأُسّه. ولا أريد أن أظلم امرأ القيس، فلعبة النور والظلام هذه لا يخلو منها شعره، ألم يصنع من النجوم مصابيح يرفعها الرهبان للركب العائدين؟ لكنّها عند الشعراء العميان أشدّ حضورًا وأكثر تمايزًا، ولنترك اللجاج ونستأنس ببعض الأمثلة، وخير ما نبدأ به بيت بشار بن برد الذي يقول:

---

(1) كُتبت بتاريخ 21 أغسطس 2017 ميلادية.

كأنَّ مثار النقعِ فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُه

رغم أنَّ موضوع بشار هو المعركة وليس الليل، ورغم أنَّ بشارًا يريدك أن تستحضر ساحة الوغى وليس هذا الليل الأليل الذي تتهاوى كواكبه، إلا أنّ الصورة بلغت قدرًا من الهول والضخامة والقوّة يدفعك قسرًا إلى نسيان المعركة والوقوف مبهوتًا منقطع النفس أمام هذه الصورة الملحمية لليلٍ كوني يحجب الغبار نجومه وتتساقط كواكبه. يا لها من صورة بارعة مهولة لا يطيقها إلا شاعر أعمى بحجم بشار بن برد.

وليس أبرع من بشار إلا أعمى المعرّة حين افتتح نونيته الشهيرة بقوله:

عللاني فإنَّ بيض الأماني فنيتْ والظلامُ ليس بفاني

ولو قال شاعر مبصر إنَّ الظلام ليس فانيًا لما صنع شيئًا، لكنها تكتسب كل هذا الزخم والحزن والصدق لأنَّ قائلها أعمى مجرّب. ثم يقول بعد أن أطفأ بعض حزنه بالشراب واصفًا ليله:

رُبَّ ليلٍ كأنّه الصُبحَ في الحُسـ ـنِ وإن كان أسودَ الطّيلسانِ

قد ركضنا فيه إلى اللهوِ لمّا وقفَ النجمُ وقفةَ الحيرانِ

كم أردنا ذاك الزمانَ بمدحٍ فشُغِلنا بذمِّ هذا الزمانِ

فكأنّي ما قلتُ والبدرُ طفلٌ وشَبابُ الظّلماءِ في عُنفوانِ

ليلتي هذه عروسٌ من الزّنـ ـجِ عليها قلائدٌ من جُمانِ

وهذا البيت الأخير بلغ الغاية في الحسن وروعة التصوير، فهو بالإضافة إلى اشتغاله بلعبة النور والظل يتحلّى بمسحة حسيّة شهوانية، فإذا بذاك الظلام اللُّجي

اللانهائي الثقيل يتحوّل عروسًا مشتهاة من بنات الزنج يتزيّن نحرها بعقد ترصّعه النجوم. يا لها من صورة! لكأنَّ الخمر التي طلب الشاعر من صاحبيه أن يعللاه بها عملت عملها في عقله، فأرته الليل الثقيل عروسًا زنجية! غفر الله لك يا أبا العلاء ونوّلك مرادك في الجنة.

ثم يأتي بورخيس في قصيدته البديعة (تاريخ الليل) كتبها في أواخر عمره حين أصيب بالعمى، واستعرض بها مفهوم الليل عبر الأجيال، وكيف كان مرادفًا للظلام والخطر في الزمن السحيق، حين كان محض وقتٍ يعود فيه الصياد البدائي إلى كهفه، ثم تطوّر لاحقًا، فأصبح الفضاء الأسود الممتدّ بين النجوم. ثم ارتبط بالأساطير، فإذا بالإغريق يجعلون منه أمًّا للسيّدات الثلاث اللاتي يغزلن نول القدر، ثم ينتقل في رحلته الثقافية لمفهوم الليل إلى أصدقائه المفضّلين، فيستعرضه عند هوميروس، وباسكال، ولويس دي ليون، وكيف صنع الأخير من الليل وطنًا لروحه، أما في عصره الحديث، فلقد أصبح الليل شيئًا غير مستهلك كالخمر العتيقة، لا أحد قادر على تأمّله دون أن يُصاب بالدوار، ويختم بورخيس: «لتظنَّ بعد كل هذا أنّه لن يوجد إلا لهذه الآلات الضعيفة: العيون!».

ثم يأتي طه حسين في كتابه الخالد (الأيام)، لا أزال أتذكر كيف بدأ صوت طه في الظلام، وكأنَّ طول العهد زاد الذكريات إظلامًا: «لا يذكر لهذا اليوم اسمًا، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتًا بعينه، وإنما يقرِّب ذلك تقريبًا. وأكبر ظنه أنّ هذا الوقت كان يقع من ذلك اليوم في فجره أو في عشائه، يُرجِّح ذلك لأنه يذكر أنّ وجهه تلقّى في ذلك الوقت هواءً فيه شيء من البَرد الخفيف الذي لم تذهب به حَرارة الشمس. ويرجِّح ذلك لأنه على جهله حقيقة النور والظّلمة، يكاد يذكر أنه تلقّى حين خرج من البيت نُورًا هادئًا خفيفًا لطيفًا كأنّ الظلمة تَغشى بعض حواشيه»، والعميان لا يبدعون في وصف الظلام فقط، بل يبدعون أيضًا

في وصف انبلاج النور، خصوصًا إذا وُلِدوا مبصرين وأصيبوا بالعمى لاحقًا، عندها يتحوّل النور أمنيةً وذكرى في نفس الوقت.

أشهر مثال على ذلك شعر هوميروس في الأوديسة، عندما وصف لحظة انبلاج الفجر، وكيف أضاء الكون بأصابعه الوردية! ولعلي أنهي مقالتي عند هذا التشبيه البديع للفجر، فعندما يدرك شهرزاد الصباح تتوقف عن الكلام المباح.

كيف مات باراباس؟[1]

التقطت قبل أسابيع رواية من مكتبتي لا أعرفُ عنها شيئًا، ولا تتجاوز المائة والأربعين صفحة. قرأت عنوانها متعجّبًا: باراباس، يا له من اسم! كنت أبحث عن قراءة سريعة وخفيفة، وبالفعل، كانت سريعة، لكنها لم تكن خفيفة. لم أسمع بمؤلفها بار لاغركفست من قبل، ثم عرفتُ لاحقًا أنه فاز بجائزة نوبل، أما الآن وبعد أن أطلعت على باقي أعماله فأستطيع أن أقول إنّه أجدر من فازوا بها. قلت إن قراءتي كانت سريعة، وذلك عائد إلى طبيعة الرواية، وأسلوب كاتبها الذي ما إن تقرأ له حتى يأخذ بتلابيبك. إنه أسلوب متقشّف وساحر، يعتمد في إيجازه على الإيحاء والصور الشعرية المركّزة. ينتمي لاغركفست إلى المدرسة التعبيرية، لذا كل صورة يرسمها من شأنها أن تظلَّ عالقةً في ذهنك بما تستدعيه من خلجات وأسرار تفضح أغوار النفس البشرية. قلتُ أيضًا إن قراءتي لم تكن خفيفة، وذلك عائد إلى موضوع الرواية الجدي عن الإيمان والإلحاد، لم أقرأ رواية تناولت هذا الموضوع بمثل هذه المهارة وهذا العمق.

باراباس شخصية إنجيلية هامشية وردت في قصة صلب المسيح. تقول القصة إنَّ الحاكم الروماني بلاطس البنطي عندما لقي المسيح وتأكدّ من سلامة طويته أشفق عليه وسعى جاهدًا في إطلاق سراحه. لكنّ الأمر لم يكن سهلًا، فأحبار اليهود يرددون على مسامعه أنَّ هذا الشاب ينادي بمجيء مملكة الرب كي تحلَّ مكان مملكة القيصر. كيف يمكن لبلاطس أن يعفو عن رجل ألصقَت به تهمة سياسية خطيرة كهذه؟ أراد بلاطس أن يرمي بالمسؤولية على عاتق اليهود، وكمحاولة أخيرة، عرض عليهم أن يستفيدوا من عيد الجمعة

(1) كُتبت بتاريخ 28 سبتمبر 2013.

الكبير و يختاروا العفو عن أحد السجينين المقرر صلبهما على الجلجلة. السجين الأول عيسى المسيح، والثاني باراباس، ذلك القاتل ذو الندبة الطويلة والروح الشائهة. ثم حدثت المفاجأة، فاختار اليهود باراباس ليمضي في حال سبيله، بينما صُلب المسيح كما تزعم القصة الإنجيلية.

اختار لاغركفست باراباس كي يكون بطله الذي سيمضي به في رحلة روحية تبدأ بأورشليم وتنتهي بروما. تبدأ الرواية بمشهد باراباس وهو يتأمّل الرجل النحيل المصلوب مكانه فوق هضبة الجلجلة، وتنتهي على المصالب التي أقامها نيرون للمسيحيين بعد اتهامهم بالسعي في حرقها. كيف يجدر بي أن ألخّص أحداثها الحافلة رغم قصرها؟ سأركّز على ثلاثة مشاهد: الأول يعبر عن شخص ية باراباس، والثاني عن مخاوفه، أما الثالث فتبلغ الأحداث فيه ذروتها. كما أسلفت، لاغركفست مؤلف تعبيري، لذا الأجدى التوقف عند هذه المشاهد واستنطاقها ما أمكن.

يرد المشهد الأول في منتصف الرواية، عندما يقع باراباس أسيرًا لدى الرومان، ثم يستعملونه قِنًا في المناجم. يلتقي بشاهاك المؤمن، فيطلعه أنه يمجد المسيح ويخفي إيمانه به، وعندما تتوطد الصداقة يريه القرص الذي يرتديه قلادة حول عنقه، كان قد نقش اسم السيد المسيح (إيسوس كريستوس) على ظهره بدل قيصر. ولأنَّ باراباس يريد من أعماق قلبه أن يؤمن لولا عجزه عن الإيمان دون قناعة يطلب من صديقه أن ينقش اسم المسيح أيضًا على قرصه، وعندما يُفتضح أمرهما تحدث تلك المحاورة الرائعة بين الحاكم الروماني وباراباس:

«لكنك تحمل اسمه المسيح على قرصك! ألست مؤمنًا به؟ ألا تتخذه إلهًا؟ أليس هذا ما يوحي به النقش؟»".

«لا إله لي».

«عجبًا! لمَ تحمل إذن هذا اليسوع المسيح منقوشًا على قرصك؟».

«لأني أريد أن أؤمن».

هذا هو باراباس إذن. إنها شخصية الملحد الذي يريد من أعماقه أن يؤمن، لولا أنَّ صرامته العقلية ترفض أن تطاوعه دون قناعة كاملة. لكن ما الذي جعل باراباس يتلهّف على الإيمان؟ ما الذي دفع هذا المراقب الصامت لجموع المسيحيين كي يحاول الاقتراب والدخول في زمرتهم؟ لقد كانت حاجته إلى الإيمان تدور في مستويين: كان يحتاج إلى الإيمان كي يجيب على أسئلته الميتافيزيقية، وكان يحتاجه كرابطة روحية تربطه ببشر آخرين، ببشرٍ يعيشون متآخين في هذا الزمان الموحش.

المشهد الثاني يروي لقاءه بلعازر، ذلك الرجل الذي أعاده المسيح إلى الحياة. منذ حدثت المعجزة، وحتى لحظة لقاء باراباس به، تحوّل لعازر إلى قبلة يقصدها المتشككون كي يؤمنوا، فما إن يروي لعازر ما جرى له وكيف أعاده السيد المسيح إلى الحياة حتى يهرع المستمع مُسلِّمًا ومؤمنًا. عندما التقى باراباس بليعازر، استفهم الأخير منه ماذا يريد أن يعرف، وكانت المفاجأة عندما سأل باراباس عن العالم الآخر، مملكة الموتى، كيف كانت، وبماذا أحسّ؟ أربك السؤال لعازر وأثار حنقه. لم يأتِ هذا الرجل كي يسأل عن المعجزة -رجوعه إلى الحياة- وإنما كي يسأل عن مملكة الموت!

«لم أحس شيئًا. كنت مجرد ميّت، والموت لا شيء».

«لا شيء؟».

«ماذا كنت تتوقع أن أخبرك عن مملكة الموتى؟ نعم هي موجودة، لكن بصفتها لا شيء».

سوف يعاني باراباس بعد هذا المشهد من فكرة العدم الذي ينتظره، وبدل

أن يستمّد منها الراحة على الطريقة الأبيقورية -حيث تنتشر الذرّات في العماء الفسيح- ستؤرّقه وتكون مصدر قلق وفزع.

أما المشهد الذروة، فقصة ضياعه في متاهة القبور آخر الرواية. كان يتوجب عليه أن يجد نفسه تائها بين الأموات والجثث كي يحوّل هذا الوضع إلى تشبيه يحمله إلى أقصى ما يحتمل من تعبيرات، فإذا به روحًا ضائعة وتائهة، وميّتة، ووحيدة. أصابه هذا الكشف بالذعر، أحس برغبة ملحّة إلى الانضواء تحت راية المسيح. ها هنا تجاذبٌ حاد بين حاجته إلى الإيمان كي يتخلّص من الوحدة، وحاجته إليه كمصدر للأجوبة، لذا يؤمن باراباس بطريقته الخاصة، فرسالة الرحمة المسيحية لا تصلح لهذا العالم الفاسد والمتوحّش، سوف يشعل النار مع المخرّبين كي يمهّد الطريق لعصر المسيح ويسوّي هذا العالم الفاسد بالأرض.

هناك تحدث المفارقة الكبرى في آخر الرواية، عندما يتم رفض باراباس، ليس من قبل الإله وإنما المؤمنون أنفسهم. إنه الرجل الذي تنكّر للمسيح وشطب اسمه من على القرص كي ينجو، لذا فمن الطبيعي أن يتنكروا له ويرفضوه. لكن أليست مسيحيتهم دين رحمة؟ ألا يوجد ما يثير الشفقة في هذا الشخص الضعيف والتائه والتائق إلى الإيمان؟ أدى إخفاق باراباس إلى هذه الخاتمة التراجيدية والمنطقية معًا: فبينما يُساق المسيحيون أزواجًا إلى الصلبان، ها هو باراباس يُقاد وحيداً وخائفًا نحو حتفه. لقد رفض الإيمان إجابةً ميتافيزيقية على أسئلته، فرفضه الإيمان رابطةً يستمدّ منها العزاء لحظة خوفه.

ترى كيف مات باراباس؟ مؤمنًا أم كافرًا؟ عندما هتف في آخر صفحة: «ها هي روحي أضعها بين يديك» هل كان يخاطب الله أم يخاطب العدم؟ إنه سؤال الرواية الأهم، وهو ما سيجعلها عالقة في الذهن شهورًا عدة. أكاد أزعم أن هذا هو أفضل توظيف لخاصية التعمية في النهايات.

يُحسب للرواية أمانتها القاسية في تصوير الجانبين الأخلاقي والوحشي لدى الإنسان. إنها تمتلئ بمشاهد يقشعر لها البدن، وبممارسات لا تتوقف على لامبالاة الإنسان وحسب، وإنما تظهره وهو يتلذذ برؤية غيره يتعذبون ويُسحلون ويُصلبون. ليست هذه الممارسات محصورة على طائفة بعينها، بل نجدها عند المسيحيين أيضًا -رغم تعرّضهم للمطاردة والتعذيب طوال الرواية- ما إن تسنح الفرصة حتى يكشّروا أنيابهم. على صعيد آخر، نجد باراباس يقوم بأعمال طقوسية أو إيمانية لا يفهمها، كحمله جثة الفتاة ذات الشفة المشرومة كي يدفنها بجانب وليدها المجهض. هنا تظهر عبقرية المؤلف، فرغم إيمان باراباس أنَّ دفن الفتاة بجانب طفلها لا يجدي نفعًا بعد أن انتقال روحها إلى العدم، إلا أنه يفعل، ويقطع بجثتها الممزّقة مسافات شاسعة كي يؤدي هذا الفعل الطقوسي.

يُحسب للرواية أيضًا تصويرها الدين في مرحلة تكوّنه، فنرى القديس بطرس -بعد صلب المسيح بيوم واحد فقط- وهو يستند حائرًا ومتخبطًا لا يدري كيف يجيب أسئلة باراباس. نرى أيضا أتباع المسيح من حواريين وهم يتناقلون الشائعات ويناقشون الأسئلة الجديدة حول هوية المسيح وحقيقة قيامته وصلبه. تتطلب الرواية بعض المعرفة بالقصة المسيحية، إذ إنَّ المؤلف لا يسمّي الشخصيات التي نلقاها في محطات الرواية كبطرس وليعازر.

أن تتناول كل هذه الثيمات وتعالجها بحصافة في مائة وأربعين صفحة، تلك لعمري العبقرية ذاتها. يجدر بالذكر أنَّ (باراباس) جزء من خماسية كتبها بار لاغركفست في موضوع الإيمان والإلحاد، وهي على التوالي: (باراباس)، (العرّافة)، (موت أحشويرش)، (حاج في البحر)، (الأرض المقدسة).

تأمّلات أولى[1]

[1-1] أجلس في ركن الصالة حيث يضرب تيار المكيّف وبيدي رواية لبار لاغركفست. تجيء ابنتي علياء حاملة لعبة بلاستيكية تحسبها مقياس حرارة. تضعها على قدمي وتصوّت: طوط! ولأني لا أريد أن تخرق بها أذني أخترع لها لعبة تلاحق عبرها علامات الخال في ساقي وذراعي ووجهي، لتصوّت في كل مرّة: طوط! بعد أن تفرغ، تلقي بظهرها عليّ متكّئة. أحسّ بها تتنفس شهيقًا وزفيرًا كأنّها قلبٌ نابض، كأنّها قلبي أخرجتُه. أحسّ بالهواء يضرب على ساقي، وأتطلّع في غلاف روايتي ذات التسعين صفحة، وأشعر بحرارة ابنتي وهي تتنفس في بُلهنية. أعلم أنَّ هذا هو النعيم الدنيوي. أتمنّى لو استمرَّ إلى الأبد.

[1-2] ماذا لو كُتب لي تحقيق رغبتي؟ أن أقرأ هذه الرواية ذات التسعين صفحة إلى الأبد، وأن أشعر بتيار المكيّف البارد يضرب على ساقي إلى الأبد، وأن تتكئ ابنتي علياء على صدري إلى الأبد؟ لا تكبر ولا تتغير ولا تبرح مكانها. ستتحول لحظة الهناءة إلى سجن.

[1-3] في إحدى روايات بار لاغركفست يُصاب رجلٌ بلعنة أن يحيا ويظل تائهًا إلى الأبد. يثير الوصف استغرابنا: يحيا إلى الأبد، أليس هذا ما يطلبه كل البشر؟ ترينا الرواية بذكاء كيف أنَّ حياة الرجل تحوّلت جحيمًا بعدها. كيف فقد إحساسه بكل الهناءات اليومية. كيف تحوّلت عيناه بئرين بلا قرار. كيف هجرته زوجته بعد أن غدا تعيسًا غير قادر على تذوّق الأشياء واستطعامها.

عجيبٌ أمرك يا موت! إنك عدونا اللدود وهاجسنا الأكبر، لكنك أيضًا

---

(1) كُتبت بتاريخ 30 يوليو 2020.

صديقنا من حيث لا نعلم، فلولاك لما اكتسبت هذه اللذائذ الدنيوية طعمًا.

[1-4] ماذا يعمينا عن هذه الهناءات اليومية؟ ما الذي يُفقدنا الاستمتاع بالهواء البارد، وبالحديث إلى أحبابنا، وبالمجازات التي تجعل للأشياء طعمًا، وبالكتب التي تأخذنا بعيدًا، وبالزوجات يتبسمن في وجوهنا؟ لماذا نحتاج أن نُسجن كي نقدّر قيمة الأشياء؟ لماذا يجب أن نفقدها كي نجدها من جديد؟ هنا تأتي القناعة، ليس بصفتها الرضا بقليل من المال، إذ لا يقول بذلك إلا درويش أو أحمق. إنَّ كل مال يزيد يجعلنا أقدر على امتلاك أسباب الهناءة والكفاية. القناعة التي أقصدها شيءٌ آخر. إنّها وعي بوجود تلك الغلالة الشفيفة من الخدر والنسيان والاعتيادية. إنّها سعينا الواعي لتمزيقها وإزالتها.

[1-5] يغفل ناس كثيرون عن هذه الحقائق المتعلّقة بالسعادة. يكون زواجهم إبحارًا هادئًا على قارب بطيء في بحيرة رائقة، فيأبون إلا تسميته مللًا، ويصنعون الخلافات -بلا وعي منهم- كي يركنوا إلى لحظات هدوء بين أهوال العاصفة.

[1-6] اللذة لحظة يسبقها سعي وتتبعها خيبة.

[1-7] السعادة أبدية رُفِع حجاب اعتياديتها.

[1-8] العلاقات في بدايتها -من زواج وغرام وغير ذلك- عاصفة بالضرورة لاختلاف الطبائع بين المتصافيين. هذا ما يجعل أوقات اللذة في البدايات لها طعمها الساحر والخادع معًا، لأنها محاطة بالسعي عن يمينها وبالخيبات عن شمالها، كما هي لحظات الصحة محاطة بالمرض، وكما هي لحظات الحرية محاطة بالسجن. لكن ما حاجتنا إلى المرض أو السجن كي ندرك ما يضادهما؟ لماذا حين يصل الزوجان أو الحبيبان إلى تفاهم وتقل العواصف يظنان ذلك اعتيادًا ومللًا؟ إنهما يبحران الآن على قارب موثوق في بحيرة صافية وريح هيّنة، فلينعما بهذه اللحظة الأبدية.

تأملات ثانية[1]

[2-1] كنت جالسًا بين بُنيّاتي أشتغل، بينما انهمكن يشاهدن مسلسلًا أمريكيًا عن مدرسة لصغار الساحرات. التفتُّ إلى علياء ابنتي فإذا بفمها يتقوّس إلى أسفل مؤذِنًا بنزول المطر، ثم إذا بها تنفجر باكية. سألت بانزعاج عمَّ كدرها. قالت أختها إنَّ إحدى الطالبات أشارت بعصًا سحرية إلى هرّة صغيرة فاختفت فجأة: ووش! حاولت تهدئة الصغيرة فلم أفلح. شرحت لها أنَّ الهرّة لا بدَّ انتقلت إلى مكان آخر كغرفة الطالبات مثلًا، أنها في حال حسنة، تشرب الحليب، وتلعق براثنها، وتنام بعمق، لكنَّ شروحي لم تجدِ نفعًا. لم يتوقف بكاؤها إلا حين رجعنا القهقهرى وأريناها هرّتها الصغيرة على الشاشة، حينها فقط اطمأنّت وابتسمت.

[2-2] ماذا أبكاها؟ لم يكن في اللقطة ما يشير إلى تألّم الهرّة قبل أو بعد الاختفاء، كما أنَّ السياق كوميدي بالكامل وتصاحبه جوقة ضاحكة. لقد سبق لعلياء أن شاهدت أفلامًا تناسب عمرها، حيث تتسلل أحيانًا بعض مشاهد الفقد أو الرحيل دون أن تثير ردّة فعل كهذه. لماذا أزعجها اختفاء الهرّة هكذا؟

[2-3] لكنَّ تلك اللقطة -رغم براءتها وكوميديتها- لا تخلو من عنف، بل إنَّ فيها ضروبًا عدّةً من العنف: هناك عنف ارتُكِب ضد الهرّة؛ ضد حريتها تحديدًا، إذ فجأة، وبهزّة عصا، انعدمت الهرّة، هكذا ببساطة، دون أن تُخيّر أو تُنذَر، وكان في فُجاءة هذا الانعدام ما يُعزِّز إحساس العنف المرتكب ضدها. وهناك عنفٌ ارتُكِب ضد منطق طفلتي الصوري، ذاك الذي كوّنته على مدى سنتين ونصف، والذي جعلها تفترض أنَّ المادة الممتدة في الفضاء تتغيّر

(1) كُتبت بتاريخ 15 يوليو 2021.

وتحررك، لكنها لا تنعدم فجأة.

إنَّ العالم محلٌ مخيف، نقضي أعمارنا فيه محاولين فهمه ونظمه في قوانين تحكمه، فإذا كُسِر أحد هذه القوانين فطبيعي أن نجزع.

[2-4] ماذا عنا؟ لماذا نجزع حين يموت أحبابنا؟ هل يمكن لهذا الجزع أن يكون في أصله البدائي، في جذره المدفون تحت التربة، شيئًا يشبه ما أصاب طفلتي حين كدّرها اختفاء الهرّة فجأة؟

لكنَّ علاقتنا بأحبابنا تختلف عن علاقة طفلة بهرّة تراها أول مرة. لقد عشنا معهم أعمارًا طويلة، واعتمدنا عليهم في سدِّ حوائج مادية ومعنوية وعاطفية وروحية، وشاركونا ملايين الذكريات. لا بدَّ أنَّ جزعنا عليهم يختلف عن جزع طفلة على هرّة لا تعرفها.

[2-5] عندما يواجه البطل الكميُّ أعداءه، قد يستحضر أبياتًا في الجرأة والإقدام، أو قصصًا عن عنترة وبسطام، أو يتذكّر أحبابه، أو يفرّ ليكرّ على أعدائه لاحقًا. ومهما تباين فعله أو تعقّد انفعاله، هناك قانون بدائي بالأسفل يحكم جميع هذه الأفعال يُدعى: حارب أو اهرب fight-or-flight حيث يُفرز الأدرينالين، والكورتيزول، وتزداد دقّات القلب، كي يتمكّن الكائن البشري -أو الحيواني- من الفرار أو المواجهة. هذا القانون يحكم أفعال الكبير والصغير، سواء بسواء، فهل يوجد شيء مماثل تحت طبقات العزاء التي نتدثر بها حين يموت من نحب؟

[2-6] عندما يدفن المرء حبيبًا، يحاول أن يتعزّى وهو عائد إلى منزله، فإن كان مؤمنًا استذكر أنَّ هذه الدنيا دار جواز ينتقل منها الأموات إلى رب أرحَم بهم، وإن كان ملحدًا أقنع نفسه أنَّ أحبابه لن يشعروا بعد الموت بشيء، وإن كان أبيقوريًا تخيّلهم محض ذرّات يهوون في العماء العظيم. ثم يدخل داره، فيرى الكرسي الذي كان يجلس عليه والده، أو السرير الذي كانت تنام

فوقه ابنته، ومهما كان تسليمه بالقضاء والقدر سيجزع، فلقد أخذته ذاكرته على حين غرّة، حيث ما زال يحتفظ بصورة والده أو ابنته ويتوقّع رؤيتهما، لن يفهم كيف كانا ثم لم يكونا. لن يزعم أنَّ الفقد بإرادة منه.

هل يمكن لهذا الجزع أن يكون في أصله البدائي، في جذره المدفون تحت التربة، شيئًا يشبه ما أصاب صغيرتي علياء حين كدّرها اختفاء الهرّة؟

[2-7] لكن ما بالي وهذه الأفكار الشقيّة؟ ولماذا الإصرار على حفر التربة للوصول إلى الجذر؟ ها هي علياء تقفز عاليًا فتصرخ أختها مستنجدة. وها هي زوجتي تصعد الدرج فينير كل ما في المنزل. إنها جنّة يومية وهبنا الله إياها كي نشكرها، وشقيٌّ من لم يكتشف جنّته إلا بعد فقدها.

ثلاث شاعرات[1]

لديَّ ثلاث بُنيّات، أحلى من السُكّر والسُمسُم المُقشّر، لكني -وكأيِّ أبٍ مسؤول- أخشى أن يكبرن ويصبحن شاعرات. أما الكبرى، فكلما مررت بها تقرأ أو تتفرّج رأيتُ في وجهها نظرة من أسلم نفسه بالكامل إلى الخيال، وهي نظرة تفقِدك اتزانك لأنها لا تنتمي إلى هذه الأرض. وأما الوسطى، فلقد دخلتُ ليلةً غرفتها لأجدها شابكةً أصابعها تحت رأسها، مغمضةً عينيها، كأنها تستلقي على تلّة. كانت نائمة، وكان في إغماضتها شيءٌ من الإمعان، وكأنّها تحدّق في سماء أحلامها. لا بأس، إن كانت الكبرى سماوية، والوسطى قضيةً خاسرة، فلا أقلَّ من أن أعقد آمالي على الصغرى.

هكذا ظننت، إلى أن حكت لي زوجتي مرة: كانت ليلةً لطيفة ومقمرة. أطلقت علياء في فناء أهلي كي تتعلم المشي. فجأة نظرت إلى أعلى وأشارت إلى ذلك المدوّر المضيء وقد أُخِذت بجماله وهوله. كان لقاءها الأول بالقمر. ضربتُ كفًا فوق كفٍّ وتمتمت: الشقيّة، ما إن درَجَت على قدميها حتى أصبحت شاعرة!

---

(1) كُتبت بتاريخ 4 سبتمبر 2020.

هل سلا أبو ذؤيب؟[1]

تعجبني عينيّة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه كثيرًا، لكنها تثير عجبي أيضًا، فرغم إنشائها في زمن إسلامي إلا أني لا أعرف في سائر المدوّنة العربية قصيدةً مثلها تصوّر عالمًا ماديًا قائمًا على الفوضى والصدفة، حتى إننا لنقرأ الثلاثة والستين بيتًا كاملة لا نجد ذكرًا لرَوح الله. مُنيت القصيدة -رغم ذيوعها- برأي نقدي قويّ أفسد تلقّيها بعده، أعني رأي الخليفة أبي جعفر المنصور حين رُزئ بابنه جعفر فطلب من ينشده إياها. يُقال إنه طلب إعادة المصراع: «والدهر ليس بمعتبٍ من يجزعُ» فوق المائة مرة، لكن حين وصل إلى الجزء الذي يصف الحُمُر الوحشية ضجر وقال: «سلا أبو ذؤيب».

ولكي تلمس ما أُتيح لهذا الرأي من الشيوع والغلبة ارجع إلى كتاب (المرشد) للبروفيسور عبد الله الطيب رحمه الله -وهو هو فهمًا وذوقًا واستقلالًا بالرأي- تجده حين تناول العينية يتابع الرأي المحتفي بشطرها الأول، المتضجّر من شطرها الثاني، بعد أن ينسبه خطأً إلى عمر بن الخطاب، وهو للمنصور كما رأينا، ثم حين أورد البيت القائل:

والنفس راغبةٌ إذا رغّبتها ... وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقنعُ

أنكره، وتساءل عن مناسبته، ولو تدبّر مليًا لأدرك أنَّ وصف الحُمُر الوحشية والكلاب والثيران والفرسان داخلٌ ضمن ترغيب النفس وحملها على ما تكره، وأنَّ ما يلي البيت تصبّرٌ صرف. وللجاحظ كلمة مشهورة في كتابه (الحيوان) يشرح بها كيف أنَّ القصائد التي تصوّر صراعًا بين بقر

---

(1) كُتبت بتاريخ 24 أكتوبر 2019.

الوحش والكلاب تختلف في مآلاتها حسب غرض الشاعر، فإذا كان مدحًا تغلّبت البقرة، وإذا كان رثاءً تغلّبت الكلاب، ولعلي لا أذهب بعيدًا لو جزمت أنه كتب هذا التفصيل مستحضرًا قصيدتنا هذه مثالًا على الرثاء، ومعلقة النابغة مثالًا على المدح. إنَّ هذه المشاهد التي تزخر بها المعلّقات والقصائد القديمة حين تصوّر صراع السباع والكلاب والثيران والحُمُر، ليست استطرادًا محضًا، وإنما من صميم القصيدة، هكذا أراها، وهكذا أتذوّقها في عينية أبي ذؤيب، وخير طريقة نقرأ بها شطرها الثاني أن نتمثّلها أمامنا كأنّها فلمًا وثائقيًا عن الحيوان.

تمثّل حمار وحشٍ أمامك،أصحر اللون، أبيض الحقوين، على ظهره شيةٌ من سواد، له أتنٌ أربع لم تدرّ ألبانها بعد، وتطاوعه أتان طويلة، تذهب حيث يذهب، وتأكل حيث يأكل، فينشطان ويعضّ بعضهما بعضًا، فإذا بحمارنا يأخذ بالحِران والشِماع والصراخ حتى لكأنه عبدٌ لآل أبي ربيعة تُرك مهملًا. ثم تغور المياه، وينقطع الكلأ، فيقرر الحمار -كأيّ ربّ عائلة مسؤول- أن يشقَّ بأتنه إلى ماء يتذكّره بذات عرق، فكأنَّ الأتن وهي تسير وراءه -جائزةً منعطف الوادي- إبلٌ انتُهِبت وسيقت جماعات، أو كأنّها قِداحٌ جُمعت سويًا في جلدةٍ والحمار لاعب ميسرٍ يضرب بها فيرسلها حينًا ويدفعها حينًا. تستمر قافلتنا الهزيلة في سيرها إلى أن تصل الماء أخيرًا إبّان السَحَر، وقتما لاح كوكبُ العيّوق فوق الجوزاء لا يتقدّمها، كأنّه رجلٌ يقعد خلف ضاربي القِداح يرقبهم كي لا يغشّوا، وحذار أن تنسب التشبيهين إلى ولع أبي ذؤيب بالميسر، بل هما داخلان ضمن تصوّره لعالمٍ يعتمد على الصدفة والحظ. تخوض الأُتُن في الماء حتى تغيب فيه قوائمهن، ويشرعن في الشرب إلى أن يسمعن حسًا وراء الأكمة وصوت وترٍ يُشَدّ وسهامٍ تصِرّ، فيعرفن أنه الخطر، وينفرن هاربات في كل اتجاه، ولأنَّ الخوف يطيش بالصواب يفرُّ حمارنا وأتانه تجاه الأكمة حيث الصياد، فيرمي الأخير الأتان بسهم يتصمّعُ ريشُه دمًا، ويعرّض الحمار بخاصرته جادًا في

الهرب فيعيّث الصياد في الكنانة إلى أن يرميه بسهمٍ صاعدي يخترق جوفه ويستقرّ بين أضلاعه، وهكذا تُقتل الحُمُر بددًا، ما بين هاربٍ ببقيّة نفسه، وباركٍ ملتصقٍ بالأرض يلفظ أنفاسه، وينتهي المشهد على بحيرة دم وأذرعٍ توقفت عن الحركة بعد أن اصطبغت بالدم.

ثم تختفي الصورة وتظهر أخرى، فإذا بثور وحشي مما نطلق عليه المها الوضيحي يختبئ مذعورًا بين أشجار الأرطى وقد انفتحت فوقه السماء حتى أغرقته وأنهكته، فهو ينتفض تارةً من البرد، وتارةً من الذعر، لا بدَّ أنه أمضى سحابة يومه الغابر هاربًا من كلاب الصيد إلى أن تخلّص منها أخيرًا وعاذ بالأرطى. ثم ينقطع المطر وينبلج الصبح، فيخرج يتشمّس ويجفف ما على إهابه من بلل، فإذا بأولى الكلاب تبصره، فيعدو عدوًا حثيثًا يكاد يسد ما بين فروجه، لكنَّ ثلاثًا من الكلاب تدركه وتنسلّ بين قوائمه، ثم تنشب معركة حامية الوطيس لا تملك وأنت تراقبها إلا أن تضع يدك على قلبك متذكّرًا كيف أنَّ الكثرة تغلب الشجاعة، لكنَّ الثور يفاجئنا، ويثبت أنَّ الشجاعة قد تنتصر أحيانًا، فرغم ما مُني به من عضٍّ ونهشٍ وجراحات، إلا أنّه يستبسل في دفاعه، فلا يزال في طعنٍ ورَمحٍ وفرٍّ وكرّ، إلى أن تتفرّق الكلاب نابحةً مستخذية، بينما يتصبب دمها من قرنيه الطويلين كأنّهما سفوّدين نُزعا قبل أن ينضج ما عليهما من شواء. نرفع أيدينا للتصفيق، فإذا بصفيرٍ يروّعنا ويجمّد كفّينا، وإذا بصاحب الكلاب يظهر فجأة، بعد أن اخترق سهمه جانب الثور، ليكبَّ الأخير على وجهه كأنّه بعيرٌ ضخم، بحركة لا أتخيّلها إلا بطيئةً وكأني أشاهد فلمًا وثائقياً في الناشونال جيوغرفيكز لحظة سقوط الفريسة.

ثم تختفي الصورة وتظهر أخرى، فإذا بفارسٍ يتعّهد فرسه؛ يتخّذ لها سرجًا من جلد، ويحبس لها اللبن إلى أن تسمن وتثوخ فيها الإصبع. كان الأصمعي يعيب هذا ويقول: توصف الفرس بشدّة اللحم ويَبَسه، لا أنَّ الإصبع تثوخ فيها! وقد صدق لو أنَّ أبا ذؤيب رمى إلى كرم الفرس، لكني إخاله رمى إلى

شيءٍ آخر. ففارسنا -رغم ما وُصِف به من بطولة وتخديع- لم يشهد لقاءاتٍ كثيرة، بل إني أتخيّله فتًى غرًا يقضي سحابة نهاره حالمًا بالمجد وقراعِ الفرسان، ويترجم ذلك بصقل سيفه وتلميع مغفره وتسمين فرسه، ولولا أنّ فرسه لم تغادر الدار لما سمنت حتى ثاخت فيها الإصبع، وحتى تفلّق عضلُها، وبدا ضرعها صغيرًا كالقُرط. ثم يرمي به أبو ذؤيب في ساحة الوغى، هكذا فجأة، فنراه متسربلًا بالحديد من رأسه إلى أخمص قدميه، ونراه يكرُّ ويفرُّ مستبسلًا، حتى إنّه ليذكّرنا بثور الوحش في المشهد السابق، إلى أن يراه فارس جرئ واسع الصدر، فيتواقفان، ويستعدّان للنزال واللقاء، ويكون أبو ذؤيب من الحذق الفني بحيث يترك وجهة نظر الفتى point of view وينسحب ليقف على مسافة متساوية من الفارسين، استعدادًا لنهاية القصيدة ومفارقتها الكبرى. فكلاهما كان يحدّث نفسه بالمجد، وكلاهما متوشّحٌ بسيف له رونق، وكلاهما في كفِّه رُمح كالمنارة، وكلاهما عليه درع من صنع داود وتبّع. لكننا لا نملك موضوعية أبي ذؤيب ولا تجرّده، إذ لا تزال قلوبنا معلّقة بالفتى وبفرسه التي تثوخ فيها الإصبع. هل سيصمد لهذا الفارس المجرّب؟ وكما شككنا بالشجاعة أمام الكثرة، ها نحن نشكُّ بالشجاعة أمام التجربة. يلتقي البطلان، ويتخالسان طعنتين، ويسقطان وقد تمزّق جلداهما كما يتمزّق ثوب لا يُرقع. يا للمفارقة! كلاهما انتصر، وكلاهما خسر، وكلاهما جنى العلاءَ لو أنّ شيئا ينفع. والمصراع الأخير يذكّر بأحد أبطال شكسبير حين تساءل متهكّمًا: «ما هو الشرف؟ ماذا يعني؟ هواء، محضُ اتفاق. من يملكه؟ أولئك الذين سقطوا الأربعاء. هل يسمعونه أو يشعرون به؟ إطلاقًا. شرفكم محضُ شاهد قبر!».

- والآن، لنرجع إلى الخليفة المنصور ورأيه الذي استفتحنا به. فبعد أن بكى أبو ذؤيب وأبكانا معه أول القصيدة، وبعد أن ذكر شحوب جسمه، وغزير دمعه، ونبوّ جنبه عن الفراش، وامتهانه نفسه في سوق العمل رغم قدرته على

اكتراء الرجال، وتكالب المصائب على قلبه حتى تحوّل حجرًا يطأه المارّة في سوق المشرّق. بعد أن ذكر كل هذا، أكان يجدر به أن ينتقل إلى وصف الحُمُر والثيران والكلاب؟ أهو استرسالٌ محض، أم عزاءٌ صِرف؟ هل سلا أبو ذؤيب، أم تكلّف ما يسلّيه؟ وحذارِ أن تستهين برأي المنصور، فهو من أحذق الخلفاء بالشعر، لكنَّ تربيته الإسلامية -كما أتصوّر- جعلته ينكر طريقة أبي ذؤيب ويعدّها خروجًا من الموضوع. فبعد أن توجّع أبو ذؤيب وبكى كان يجدر به التوجه إلى الله والتسليم بقدره، هذا ما نشأ عليه المنصور، لكنَّ أبا ذؤيب فعل شيئًا آخر غريبًا على ذوق المنصور. شرع يتأمّل في الطبيعة، ويتمثّلها في خياله كي يفهم القوانين التي تحكمها، وكان خلف تأمله سؤالٌ بالكاد نسمعه بين الأبيات: لماذا أبنائي؟ إنه سؤال ميافيزيقي، لكنَّ إجابته جاءت إمبريقية، ويا لها من إجابة! هكذا هي الدنيا، الصدفة تحكمها والفوضى تسكنها، وكل ما يحدث فيها يذكّر بالقمار وضرب القِداح، والغَلَبة فيها للموت وحده: ينتصر ثورٌ على كلاب فيرديه سهم الصياد لحظة انتصاره. يسعى فارسٌ إلى المجد فيموت هو وقاتله سويًا. هل هذا عزاء؟ ربما! وأيًا كان رأينا تجاه العالم الذي صوّره أبو ذؤيب في مرثيته، لا يسعنا إلا أن نسلّم ببراعته الفائقة، ونعجب بالطريقة التي عالج عبرها حزنه وألمه.

عالم كيتي كولفتز(1)

عندما تُذكر المدرسة التعبيرية أستحضر مباشرة كيتي كولفتز Kathe Kollwitz تلك الفنانة الألمانية الشجاعة التي شجبت الحرب في عزّ صعود هتلر وسخّرت فنها كي تتحدث عن الفقر والعَوز والجوع والأرامل والأيتام والموت بطريقة لا أظن أنّ الرسم سيبتكر أفصح ولا أوقع منها في النفس. جاءت التعبيرية تمرّدًا على المذهب الانطباعي، ثائرةً عليه، فبدل التركيز على السطح والجو وما يحيط بالأشياء، لا بدَّ من إعطاء الذات والعواطف منفذًا كي تظهر على اللوحة. وهكذا وُلِد فن إدفارد مونك وصرخته الشهيرة، وخرجت أفلام من نمط (كابينة الدكتور كاليجاري) و(نوسفيراتو) و(ميتروبولس). رغم كثرة الأعمال التعبيرية، لا أجد بينها ما يداني لوحات كولفتز بالأبيض والأسود، تلك التي استعانت من أجل طباعتها بتقنيات تشمل الحفر بالأحماض etching، والطباعة الحجرية lithography، والحفر الخشبي woodcuts، فإذا بأراملها وأيتامها وجوعاها وبائسيها ينبعثون على الصفحة محدّقين فينا.

ركّزت كولفتز في بدايتها على الطبقة العاملة والمسحوقة. كان أستوديوها يقع إزاء عيادة زوجها المخصصة للمعوزين، في واحد من أفقر أحياء برلين، لذا كانت تعرفهم جيدًا. شرحت في إحدى رسائلها: «لم أختر الطبقة المعدمة استجابةً لوازع أيدولوجي، وإنما لأني أجدها أغنى جماليًا وأجدى إسطيقيًا». لكنها لم تقع على أسلوبها الخاص إلا بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، بعد أن ألحَّ ابناها هانز وبيتر كي تقنع والديهما بانخراطهما في الجيش. كانت المَشاعر الوطنية في أوجها آنذاك، ورغم خوفها الأمومي انصاعت لهما، فذهبا إلى الحرب، وشاركا فيها، ليسقط الصغير بيتر في أول معاركها. لم

---

(1) كُتبت بتاريخ 14 نوفمبر 2019.

تسامح نفسها أبدًا. كتبت كولفتز في مجلّتها الخاصة: «هناك جروح لا يمكن أن تندمل، أحرى بها أن تبقى مفتوحة». ظل إحساس الذنب يطاردها حتى آخر أيامها. عندما أطالع النُصُب الذي أقامته فوق قبر ابنها أُصاب بقشعريرة: تنحني هي مكسورةً حزينة، بينما يرتجف زوجها كالبردان، وآهٍ من قشعريرة الفقد، كم يتضاءل برد الشتاء أمامها!

فتّشت كولفتز في أعماقها وبين أدواتها عن طريقة تترجم أحزانها وتحوّلها إلى فن. وجدت أخيرًا ضالتها في الحفر الخشبي. تخلّت عن كل ما تعلّمته من أساتذتها من تقنيات بحيث لم يبق في الصفحة سوى الأساسي والجوهري. أنتجت سبع رسومات تحذّر من الحرب بعنوان Krieg 1923 هي على التوالي: التضحية، المتطوعون، الوالدان، الأرملة نسخة أولى، الأرملة نسخة ثانية، الأمهات، الناس. تكاد هذه الرسوم تلخّص قصة كولفتز وجيلها مع الحرب: أمٌ عارية تُسلِم جنينها إلى الحرب قبل أن يُلَف بالقِماط.. متطوعون يزحفون بسذاجة خلف طبل الموت، أحدهم يحمل سحنة ابنها بيتر، والباقون أصدقاؤه.. والدان مكلومان يبكيان متعانقين.. أرملة تريد أن تضمَّ زوجها الغائب لكن كفّيها لا تنطويان إلا على فراغ[1].. أرملة أخرى تستلقي غريقةً -هي وجنينها- عيناها مغمضتان، طفلها فوق صدرها، وعلى وجهها ابتسامة بلهاء[2].. برجٌ من الأمهات، وأكفٌ عاجزة متشابكة، تدرأ الخطر عن الصغار لكن عبثًا تحاول[3].. وأخيرًا، أمٌ تقف وحيدةً في حزنها ومعها طفلها، فرغم اشتراك الناس في المصيبة إلّا أنَّ كل واحد منهم وحيدٌ في حزنه.

شاعت سلسلة الحرب هذه، وذاع اسم كولفتز في الأوساط الفنية. حين

---

(1) تتكرر ثيمة الأكف الضخمة والعاجزة في لوحات كولفتز، حيث تحاول الأكف درء الخطر عن الأهل والأحباب والأطفال دون جدوى، تحاول أن تعطي نفسها حنانًا لكنها تظل قاصرة.

(2) أدركت كولفتز من بين الرسامين جميعا أن ويلات الحرب الحقيقية لا تنصبّ على من يموتون تحت القصف، وإنما على من يتركون وراءهم.

(3) هناك تمثال مشابه ضخم نحتته كولفتز يحتاج المرء أن يدور حوله كي يدرك كامل عظمته.

انقضت الحرب طُلِب منها تصميم بوسترات تشنّع على الحرب ففعلت: «لا حرب بعد الآن»، «أطفال ألمانيا يتضورون جوعًا»، «خبز!» لكم أن تتخيلوا انزعاج هتلر بعد تقلّده منصب الفوهرر. لقد أمر مباشرة بطرد كولفتز من الأكاديمية وإقفال عيادة زوجها. عانت كولفتز في أواخر حياتها. ضُيّق عليها ومُنعت من بيع اللوحات. حُرمت الانخراط في السياسة أو التحدّث عن الحرب. انصرفت في هذا الطور إلى رسم بورترهات شخصيّة فأفاضت جدًا. يمكن لقدرٍ لا يُستهان به من المعرفة أن ينتج حين يتأمّل المرء تجاعيد وجهه فوق المرآة أو يرسمها على لوحة.

هناك سلسلة اسكتشات رسمتها كولفتز قبل طردها من الأكاديمية بعنوان: موت Tod 1930 ، سلسلة رائعة تكاد تكون استئنافًا لرسالتها، فلطالما كان الموت والحرب صنوان عندها. تصوّر الاسكتشات الموت وهو يعيث في الأرض فسادًا، فينزع الأم من طفلها، والطفل من أقرانه، والحسناء من عشيقها. لكن من بين كل تلك الاسكتشات هناك اثنان أحبهما جدًا. الأول عنوانه (الموت صديقًا) ويصوّر رجلًا يتطلّع بتضرّع إلى الموت وكأنه يسأله أخذه. أما الثاني فيصوّر عجوزًا تشبه كولفتز تمامًا وقد ربّت الموت على كتفها وكأنه يستدعيها. يبدو أنها تصالحت مع الموت أخيرًا!

بصيص الرُّمّان[1]

لا أعلم فاكهةً أجملَ ولا أنضرَ من الرُمّان، ولولا أن أُنسبَ إلى المبالغة لقلت إنّها سقطت من الجنّة فتلقفناها، وإننا لم نُمنحها كي نأكلها وإنّما لنشبّه بها الأشياء الجميلة. ها هنا تطوافٌ في جماليات الرُمّان، من جدِّنا أوس بن حجر إلى أمنا شهرزاد.

يُروى أنَّ الأصمعي سأل رؤبة بن العجّاج عن شَنَب الأسنان ما هو، فأخذ رؤبة حبّة رُمّان وأومأ إلى بصيصها. أنا مغرمٌ بهذا الخبر لأسباب أهمها أنَّ السائل عالمٌ والمسؤول شاعر، وهذا يخالف المعتاد في عصورنا المتأخّرة، ولعلَّ العجب يزول إن علمت أنَّ أرجاز رؤبة ووالده العجّاج تحوي نصف اللغة من الغريب. ومغرمٌ أيضًا لأنَّ رؤبة أجاب عن السؤال بإيماءة، والإيماء عند أهل السيموطيقيا علامة حاله حال الكلام. كان بإمكانه أن يستفيض في شرح ما يُقصد بالشَنَب فيقول إنّه ماء الأسنان وبردها ولمعانها، لكنه لن يكون أفصح منه حين تناول حبّة رُمّانٍ وأومأ إليها. يا لدقة التشبيه! يا لفصاحة الإيماءة!

إن شُبِّهت الأسنان بحبِّ الرُمّان نضدًا وبصيصًا، فحريٌّ أن يُشبَّه ريق المحبوبة بما يتخلل الرُمّانة من العصير. يقول الشاعر الجاهلي أوس بن حجر يصف ريق محبوبته:

كأنَّ ريقتها بعد الكرى اغتبقتْ ... من ماءِ أصهبَ في الحانوتِ نضّاحِ

أو من معتّقةٍ ورهاءَ نشوتها ... أو من أنابيبِ رُمّانٍ وتفّاحِ

ما قرأت البيتين السابقين إلا ووجدت طعم الرُمّان في فمي، حتى إنني

---

(1) كُتبت بتاريخ 6 مايو 2021، وهو ما يوافق شهر رمضان 1442 للهجرة.

أخشى على صيامك من حلاوتهما. ورغم أنَّ التفاح أولى بالتمثّل لأنه قافية وينتهي به البيت، إلا أنني لا أجد طعمه في البيتين كما أجد طعم الرُمّان، ربما لكلَفي بالأخير، أو لأنَّ معنى التخلل أشبه بتكوين الرُمّانة!

أما أكثر التوظيفات ذيوعًا فذاك الذي يشبّه النهود بالرُمّان. يقول أبو الطيب المتنبي:

وقابلني رُمّانتا غصن بانةٍ يميل به بدرٌ ويمسكهُ حِقفُ

ويقول النابغة الذبياني:

فآبَ بأبكارٍ وعُونٍ عقائلٍ أوانسَ يحميها امرؤٌ غيرُ زاهدِ

يُخطّطنَ بالعيدانِ في كل منزلٍ ويَخْبَأنَ رُمّانَ الثُديِّ النواهدِ

وما دمت في سيرة المتنبي والنابغة، سأذكر شيئًا يملأ صدري عليهما. لبثت زمنًا أعدُّ المتنبي أقلَّ الشعراء ذوقًا لأنه يخلط رثاءه بالغزل، إلى أن قرأت مديح النابغة السابق لزعيم كلابي أطلق سبايا قومه. لقد أحسن حين وصف حيرتهنَّ في الأسر، لكن ما باله يصف نهودهنَّ! اذهب يا نابغة فأنت أقلّ الشعراء ذوقًا.

ليس التشبيه بالرُمّان حِكرًا على الشعراء، بل إنَّ أهل الحديث يستعملونه أيضًا. روى عمرو بن شعيب عن أبيه، عن جدِّه، قال: خرج رسول الله صلى الله عليه وسلم ذات يوم والناس يتكلمون في القدر، فكأنّما يُفقأ في وجهه حبُّ الرُمّان من الغضب، فقال: «مالكم تضربون كتاب الله بعضه ببعض، بهذا هلك من كان قبلكم». لقد رأينا فيما سبق كيف أنَّ الرُمّان فاكهةٌ فردوسيّة، يلجأ إليها العاشق كي يصف أجمل ما يزدهيه في معشوقه، فما بالك إن كان الواصف صحابيًا، والموصوف رسول الله صلى الله عليه وسلم، وما بالك إن كانت حاله الموصوفة

إبّان غضبه؛ شيء يتحرج منه الواصفون لولا أنَّ المُشبَّه به من فواكه الجنّة.

إن كان الرُمّان فاكهةً علويّةً في الإسلام، فهي لا شكّ فاكهة سفلية في الموروث اليوناني؛ يُروى أنَّ بيرسفوني بعد أن اختطفها هادس وسعت أمها في خلاصها، اضطُرّت للعودة إلى العالم السفلي لتقضي هناك ستة أشهر من كل عام جرّاء تناولها ست حبات رُمّان وهي بالأسفل.

أما أجمل التوظيفات كافة فذاك الذي يرد على لسان شهرزاد في (حكاية الصعلوك الثاني) كما تُسمى في بعض نسخ (ألف ليلة وليلة)، أو (حكاية القرندلي الثاني) كما تُسمى في نسخٍ أخرى، وليغفر لي القارئ لو استرسلت بعض الشيء، فأنا مفتون بهذه الحكاية. تحكي شهرزاد ما جرى لأحد الأمراء أثناء سفره إلى ملك الهند، وكيف قُطعت طريقه وانتهى صعلوكًا، ثم كيف حاول تخليص فتاةٍ اختطفها عفريت ليلة زفافها، وما حصل له من الانتقام والمسخ، إلى أن انتهى قردًا عند أحد السلاطين، ثم كيف عرض السلطان هذا القرد الذي يحسن الكتابة والشطرنج على ابنته، وكما يحدث في أكثر قصص ألف ليلة وليلة ما إن رأت الصبية القرد حتى غطّت وجهها مستنكرةً كيف يخرجها والدها إلى الرجال، ثم أخبرته أنَّ القرد أميرٌ ممسوخ، وأنَّ العفريت جرجيس بن رجموس بن إبليس هو غريمه الذي مسخه، ولولا أنها نشأت تحت عجوز علّمتها سبعين بابًا من السحر لما اهتدت إلى ذلك. يطلب السلطان من ابنته إرجاع القرد إلى صورته الآدمية فتقبل. تأخذ سكينًا مكتوبًا عليها بالعبرانية وتخطّ دائرةً وهي تتمتم وتعزم. يعلو الدخان بعد ساعة فإذا بالعفريت يظهر على هيئة أسد. يصرخ عليها: يا خاينة خنتي اليمين! ألم نتعاهد ألا يعرض أحدنا للآخر؟ فتردّ الصبية عليه: اخسأ يا كلب، وهل لك عندي يمين! ثم تنشب معركة، فإذا بالعفريت كلما فتح بابًا فتحت له الصبية بابًا أعظم: يتحوّل عقربًا فتتحوّل حيّةً، يتحوّل قطًا أبلق فتتحوّل ذئبًا أسود، ثم يحدث التحوّل الأكثر غرابة -وهو شاهدنا هنا- إذ يتحوّل العفريت رُمّانةً

وتتحوّل الصبيّة ديكًا أفرق. يقفز الديك على الرُمّانة فتسقط ويتناثر حبُّها. التقط الديك الحبَّ حتى لم تبق غير حبّة واحدة اختفت أسفل الفسقيّة. طفق يصيح ويرفرف ويشير بمنقاره دون أن يفهم عليه أحد، ثم إذا بالحبّة تتحول سمكةً والديك حوتًا، ثم غابا في ماء الفسقيّة واستمرا يتصارعان ساعتين إلى أن خرجا شعلتيّ نار. ينفخ العفريت فتخرج نار من منخريه وعينيه وفمه تحرق وجه السلطان وعين القرد وتقتل الخادم. تكبّر الصبية فإذا بالعفريت كومة رماد، ثم تأتي بطاسة ماء ترشّها على القرد فينقلب بشرًا، ثم شرعت تصرخ: النار النار يا أبي، أنا ما بقيت أعيش، ولو كان من الإنس لقتلته، وما تعبت إلا وقت فرط الرُمّانة. تنتهي القصة على هذه النبرة اللذيذة من الأسى والخرق، فالسلطان لا يستطيع لوم القرد وهو صاحب اقتراح مواجهة العفريت، والقرد لا يستطيع الفرح بنجاته بعد أن فقد عينه وجرَّ المصائب على منقذيه. إنَّ هذه الحكاية تذكّرني بقصة ساقها الجاحظ في كتابه (الحيوان) مفادها أنَّ الأمين بعث بجراب سمسمٍ إلى أخيه المأمون، كأنّه يخبره أنَّ عنده من الجنود عدد ذلك الحبّ، فبعث المأمون إليه بديك أعور، كأنه يريد أنَّ قائده طاهر بن الحسين -وكان أعورَ- يقتل كل هؤلاء الجنود. هذا ما أدعوه «صراع المجازات» وهو يشبه منطق التحوّلات بين العفريت والصبية.

والآن، قل لي: ألا تشتهي رُمّانة تشرب عصيرها وتتفكه بها بعد الإفطار؟ لو كنتُ أفهم بالتجارة لفتحت محلّ رُمّان بجانب دارك، أنا على يقين أنك ستبادر إلى الفاكهاني لتشتري كيسًا أو اثنين من الرُمّان وقد امتلأت بكل هذه التشابيه. لكني -للأسف- لست تاجرًا ولا أحسن تدبير المال، وإنما قلندري عديم النفع بضاعتي الكلام. تذكّر: إياك ثم إياك أن تضع الرُمّانة على طرف الطاوِلة كي لا تسقط ويتناثر حبُّها، فلربما مرَّ لغويٌّ التقطها للإبانة والشرح، أو لربما مرَّ عفريتٌ اختبأ في إحداها، أو لربما مرّت ربّة البيت بعد أن فرغت من إعداد الإفطار لترى الحبَّ منتثرًا. صدقني عندها لن تنجو!

كيركجارد والحزن[1]

لو صحَّ أن نطلق على أحد لقب «فيلسوف الحزن» لكان كيركجارد. كتب في الفصل الرابع من إما أو Either Or كلامًا في غاية الحسن يدرس فيه الحزن ويحاول أن يخلص إلى كنهه. يبدأ كيركجار متفلسفًا كعادته، فيقرر أنَّ الرسم ينتمي إلى فئة الفضاء، بينما الشعر إلى فئة الوقت، وأنَّ الرسم يصوّر السكون، بينما الشعر يصوّر الحركة، ولهذا ينبغي للشيء المُقرر رسمه أن يحظى بشفافية تسمح لداخله أن يستقرَّ في خارجه، وكلما تعذّر هذا التطابق تصبح مهمة الرسّام مستحيلة.

ثم يخلص إلى أن الحزن عصيٌّ على التصوير بعكس الفرح، فالفرح ينزع إلى الإفصاح عن نفسه، بينما الحزن يتدارى ويلجأ إلى التضليل. الفرح صريحٌ واجتماعي ومكشوف، لذا يستقرّ داخله في خارجه، بينما الحزن متحفظ ومتوحّد وصامت ويحور دائمًا إلى نفسه، لا تستطيع أن تحزر بوجوده إلا من الشحوب البادي على صاحبه.

هناك أناس مجبولون بطريقة تجعل الدم يندفع متدفقًا إلى جلودهم عندما تُثار عواطفهم، وبهذا تظهر حركة الداخل في الخارج، بينما هناك آخرون مجبولون بطريقة تجعل الدم يتقهقهر إلى حجرة القلب والأجزاء الداخلية من أجسادهم. الجِبلة الأولى أسهل ملاحظة وأطوع للدرس، حيث يرى المراقب كل شيء على السطح، بينما في الجِبلة الثانية لا يسع الدارس سوى أن يحزر ما يدور في الداخل. إنه يرى ذاك الشحوب الداخلي، كما لو كان كلمة وداع نطق بها الداخل وهو يهرب، فيهرع الفكر والخيال يتبعانه ولا يتوقفان إلا في تلك

---

(1) كُتبت بتاريخ 20 يوليو 2016.

الكهوف السرية.

الحزن عصي على التصوير، إذ إنَّ هناك خللًا في التوازن ما بين الداخل والخارج؛ داخله لا يستقرّ في خارجه. وهناك سبب آخر هو عدم امتلاكه سكونًا داخليًا. الحزن في حركة دائمة، حتى إن لم تبدُ هذه الحركة على السطح. إنه يدور ويدور حول نفسه، كسنجاب في قفص، ويأبى أن يركن إلى إخلاد. الحزن ليس واحدًا مع نفسه، ولا يستطيع أن يستريح في تعبير، كمثل المريض المتألم، يتقلّب من جنب إلى آخر محاولًا أن يجد لنفسه تعبيرًا، ولو حصل وتوصل إلى إخلاد، لوجد الداخل طريقه إلى الخارج، ولأصبح مرئيًا، وحينها فقط يمكن تصويره فنيًا. لكنه -على عكس ذلك- يتقهقر إلى الداخل، كما يحصل للدم حين ينسحب ويعطي ايحاءً بالشحوب. حينها يجد الحزن مخبأه، ذلك الملجأ الأكثر إيغالًا، حيث يعتقد أنَّ بإمكانه أن يبقى إلى الأبد. ثم يبدأ حركته الدائبة كالبندول فيتأرجح يمينًا ويسارًا، لا يمكنه أن يتوقف أو يستريح. إنه يعود دائما إلى نقطة الصفر، ليبدأ من جديد، فيحاور نفسه، ويحقق مع الشهود، ويتفحّص الأدلة، كما فعل قبل ذلك مئات المرات. وبمرور الوقت، يولّد هذا الاتساق خدرًا، كما يحدث مع قطرات المطر حين تقطر من السطح، أو العجلة حين تدور بشكل رتيب، أو كما يحدث مع رجل يذرع غرفته الموجودة فوقك. كل ذلك يحدث بتلقائية تبعث الخدر، وهكذا يستمدّ الحزن العزاء أخيرًا من حركته تلك، ويعيش كسجين أُغلق عليه وسط زنزانة تقبع في أعماق الأرض. وسنة إثر سنة، يذرع الحزن أرض زنزانته في حركة دائبة، لا يمل ولو للحظة ولا يتوقف، في سفره اللانهائي فوق درب الآلام.

قصة أندلسية[1]

ها هنا قصة غرام أندلسية، أدعوكم إلى قراءتها مرتين: مرة كما دوّنها ابن حزم في (طوق الحمامة)، ومرة كما حكاها لتلميذه الحميدي، ثم بعد أن تفرغوا من القراءة أريد أن تتأملوا أوجه الاختلاف بين الروايتين، وماذا يحدث للخبر حين يُحكى شفاهًا أو يُدوّن كتابة، وهل يكشف ذلك شيئًا عن أغوار النفس البشرية؟

كتب ابن حزم في (طوق الحمامة):

«حدّثني صاحبنا أبو بكر محمد بن أحمد بن إسحاق عن ثقةٍ أخبره -سقط عني اسمه، وأظنه القاضي ابن الحذّاء- أنَّ يوسف بن هارون الشاعر المعروف بالرَّمادي كان مجتازًا عند باب العطّارين بقُرطبة -وهذا الموضع كان مجتمعَ النساء- فرأى جاريةً أخذت بمجامع قلبه، وتخلّل حبُّها جميع أعضائه، فانصرف عن طريق الجامع وجعل يتبعها وهي ناهضة نحو القنطرة، فجازتها إلى الموضع المعروف بالرَّبَض. فلما صارت بين رياض بني مروان -رحمهم الله- المبنيّة على قبورهم في مقبرة الرَّبَض خلف النهر، نظرت منه منفردًا عن الناس لا همّة له غيرها، فانصرفت إليه فقالت له: ما لك تمشي ورائي؟ فأخبرها بعظيم بليّته بها، فقالت له: دَعْ عنك هذا ولا تطلُب فضيحتي؛ فلا مطمع لك في النيّة، ولا إلى ما ترغبه سبيل. فقال: إني أقنع بالنظر. فقالت: ذلك مُباح لك. فقال لها: يا سيدتي، أحُرَّة أم مملوكة؟ قالت: مملوكة. فقال لها: ما اسمك؟ قالت: خلوة. قال: ولمن أنتِ؟ فقالت له: علمك والله

(1) كُتبت بتاريخ 21 يونيو 2021.

بما في السماء السابعة أقرب إليك مما سألت عنه؛ فدع المحال. فقال لها: يا سيدتي، وأين أراكِ بعد هذا؟ قالت: حيث رأيتني اليوم في مثل تلك الساعة من كل جُمعة. فقالت له: إما أن تنهض أنت وإما أنهض أنا. فقال لها: انهضي في حفظ الله. فنهضت نحو القنطرة ولم يمكنه اتباعها؛ لأنها كانت تلتفت نحوه لترى أيُسايرها أم لا، فلما تجاوزت القنطرة أتى يقفوها فلم يقع لها على مسألة.

قال أبو عمر، وهو يوسف بن هارون: فوالله لقد لازمت باب العطّارين والرَّبَض من ذلك الوقت إلى الآن، فما وقعتُ لها على خبر، ولا أدري أسماءٌ لَحسَتها أم أرضٌ بلعتها، وإنَّ في قلبي منها لأحرَّ من الجمر. وهي خلوة التي يتغزَّل بها في أشعاره. ثم وقع بعد ذلك على خبرها بعد رحيله في سببها إلى سَرَقسطة في قصة طويلة. ومثل ذلك كثير».

قرأتم القصة السابقة بقلم ابن حزم، وأريدكم أن تقرأوها الآن بقلم الحميدي بعد أن سمعها من أستاذه، وقد يقول قائل: إنَّ كلتا الروايتين انتهت مدوّنة، لذا لا معنى للفحص الذي نحن بصدده، وهذا صحيح، لولا أنَّ المراد بفحصنا ابن حزم نفسه وكيف تغيّرت بُنية الخبر حين دوّنه مرة وحكاه مرّة. كتب الحميدي في (جذوة المقتبس):

«أخبرني أبو محمد علي بن أحمد، قال: أخبرني أبو بكر محمد بن إسحاق المهلبي عن بعض إخوانه، وأظنه أبو الوليد بن الفرضي، عن أبي عمر يوسف بن هارون، قال: خرجت يومًا غثر صلاة الجمعة، فتجاوزت نهر قرطبة متفرّجًا إلى رياض بني مروان، فإذا جارية لم أر أجمل منها، فسلّمت عليها، فردّت، ثم حادثتها، فرأيت أدبًا بارعًا، فأخذت بمجامع قلبي، فقلت لها: سألتك بالله أحَرّة أم أمة؟ فقالت: بل أمة. فقلت: ما اسمك بالله؟ قالت: خلوة. فلما قرب وصت صلاة العصر انصرفت، فجعلت أقفو أثرها، فلما بلغت القنطرة قالت: إما أن تتأخّر، وإما أن تتقدّم، فلست والله أخطو خطوةً وأنت معي، فقلت

لها: أهذا آخر العهد بك؟ قالت: لا. فقلت لها: فمتى اللقاء؟ قالت: كل يوم جمعة في هذا الوقت في هذا المكان. قلت لها: فما ثمنك إن باعك من أنتِ له؟ قالت: ثلاثمائة دينار. قال: فخرجت جمعةً أخرى فوجدتها على العادة الأولى، فزاد كلفي بها، ورحلت إلى عبد الرحمن بن محمد التجيبي صاحب سرقسطة ومدحته بالقصيدة الميمية المشهورة فيه، وذكرت خلوة، وحدّثته مع ذلك بحديثي، فوصلني بثلاث مائة دينار ذهبًا ثمنها، سوى ما زوّدني عن نفقة الطريق مقبلا وراجعًا، وعدت إلى قرطبة فلزمت الرياض جُمُعًا لا أرى لها أثرًا، وقد انطبقت سمائي على أرضي، وضاق صدري، إلى أن دعاني يومًا رجل من إخواني فدخلت إلى داره، وأجلسني في صدر مجلسه ثم قام لبعض شأنه، فلم أشعر إلا بالستارة المقابلة لي قد رُفعت وإذا بها، فقلت: خلوة؟ فقالت: نعم. قلت: لأبي فلان أنتِ مملوكة؟ قالت: لا والله، ولكني أخته. قال: فكأنَّ الله تعالى محا حبها من قلبي، وقمت من فوري اعتذرت إلى صاحب المنزل بعارض طرقني وانصرفت».

تتفق الروايتان على الخطوط العامة للحكاية وهي أنَّ شاعرًا قرطبيًا يُدعى أبا عمر يوسف بن هارون الرمادي التقى بعد انصرافه من صلاة الجمعة بامرأة ملكت عليه قلبه، وكان لقاؤهما في الرَّبَض حيث مدافن بني مروان، ثم حين أرادت الانصراف سألها عن هويّتها فادّعت أنّها مملوكة اسمها خلوة. تتفقان أيضًا على أنَّ الشاعر ذكر خلوة في شعره، وأنه سافر من أجلها إلى سَرَقسطة يمدح صاحبها كي يتحصّل ما يبتاعها به، ثم يطوي ابن حزم نهاية الحكاية عن قارئه، بينما يكشفها للحميدي تلميذه، فإذا بالشاعر يلقى خلوة عند أحد إخوانه بالصدفة، وإذا بها حرّة لا مملوكة، وإذا هي أخت ذلك الصديق.

لكنَّ وجوه الاختلاف لا تنحصر على النهاية المطويّة، بل تتجاوز إلى ما هو أجلّ خطرًا. فمثلًا نقرأ في الطوق أنَّ الشاعر لقي خلوة عند باب العطّارين ثم تحوّل عن طريقه المؤدية غربًا ولحقها جنوبًا حتى جاوزا القنطرة إلى الرَّبَض،

بينما نقرأ في الجذوة أنه لقيها وهو يتفرّج في نواحي الرَّبَض. نقرأ في الطوق أنَّ خلوة أخذت بمجامع قلبه بعد أن رآها، بينما نقرأ في الجذوة أنّها أخذت بمجامع قلبه بعد أن حادثها. نقرأ في الطوق أنَّ الشاعر لم ير خلوة نوبةً ثانية قبل رحيله إلى سَرَقسطة، بينما نقرأ في الجذوة أنه واعدها الجمعة التالية ووجدها على العادة الأولى.

قد يبادر أحدهم وينسب الفروقات إلى اضطراب يوجد في السند، ففي الطوق يروي أبو بكر بن إسحاق عن ابن الحذّاء، وفي الجذوة عن ابن الفرضي، لكنَّ العين الفاحصة تدرك أنَّ سلسلة الرجال هي نفسها في الروايتين، وأنَّ الاختلاف يعود إلى عجز ابن حزم عن تذكّر اسم الشخص الذي أخبره أبو بكر أنّه روى عنه. قد يأتي آخر وينسب الفروق إلى جانب اجتماعي أو أخلاقي، إذ لم يرد ابن حزم أن يروي لقارئه كيف لانت خلوة بالكلام، وكيف ضربت المواعيد للشاعر، ثم ينكشف أنها من الحرائر، فاقتصر على النصف الأول من الحكاية الذي يوهم أنها أمَة، وجعلها لا تأتي إلى الموعد المضروب، ثم طوى ما جرى في النصف الثاني من الحكاية. يبدو التعليل السابق معقولًا، لولا أنَّ الكتاب (طوق الحمامة)، تلك الرسالة التي لم يصنّفها ابن حزم إلا كي يمتدح الحبَّ والألفة والألّاف ويدافع عن كل ذلك، وهو لا يقصر قصصه على الإماء والجواري، بل يروي عن الحرائر والشريفات دون أن يعيبهن أو يجرِّم فعلهن. إذن لا بدَّ أن نبحث عن تفسير آخر.

والتفسير هو الآتي: لقد اختلف الخبر المدوّن عن ذاك المرويّ لأنه جاء ضمن (باب من أحب من نظرة واحدة) وهو الباب الخامس من (طوق الحمامة)، وهذا أمر شديد الخطورة ومغفول عنه، إذ لم يدرس أحد -حسب علمَي- ما يمكن أن يحصل للخبر من انمساخ غير واعٍ أثناء اتخاذه موقعه ضمن كتاب أدب أو تاريخ مبوّب. فلكي تتسق حكاية الرمادي وخلوة ضمن (من أحب من نظرة واحدة) كان أمثل أن يراها قرب باب العطارين ثم يتحوّل

عن طريقه ويتبعها حتى الرَّبَض لكي تؤكد خطواته فداحة ما جنته تلكم النظرة، وكان أمثل أن تأخذ بمجامع قلبه بعد أن يراها -كما في الطوق- لا بعد أن يحدِّثها -كما في الجذوة-. ولكي تتسق الحكاية ضمن (من أحب من نظرة واحدة) كان أمثل ألّا تجيء خلوة إلى موعدهما المضروب الجمعة التالية، فيبقى عاشقها أسير تلكم النظرة اليتيمة. هذا لا يعني أنَّ الإمام ابن حزم عبث بالخبر عمدًا كي يتسِّق مع الباب -معاذ الله!- إنّما هو أمر أخفى وأخطر وسيأتي بيان ذلك.

لعلّكم جرّبتم حكاية خبر على جمع من أصحابكم، ثم يتصرّم زمن فإذا بكم تسمعونه على لسان غير واحد ممن كان حاضرًا. أنا مررت بهذه التجربة، مرارًا، وكنت أعجب في كل مرّة كيف أنَّ الخبر يتحوّر، ويُصنّف ضمن بابة تختلف عمّا صنفته ضمنها، ويُحكى من أجل مناسبة تغاير ما حكيته من أجلها. إذن، نحن لا نحكي بصيغ مختلفة فقط، وإنّما نسمع بطرائق مختلفة، كل واحد ينجذب إلى تفصيل محدد في الخبر، ويختاره نقطة ارتكاز fulcrum، ويختزن الخبر في ذاكرته ضمن ذلك الباب، ثم تتصرّم السنون، وتتلاطم أمواج الذاكرة، فتتلاشى كثيرٌ من التفاصيل، إلا ما بقي مرتبطًا بنقطة الارتكاز تلك.

لا بدَّ أنَّ ابن حزم عندما سمع حكاية الرمادي وخلوة انجذب إلى الطريقة التي عبّر بها صاحبه أبو بكر بن إسحاق عن لحظة رؤية الشاعر للمرأة المجهولة قرب باب العطّارين، لذا عندما صنّف رسالة في الحبِّ بعد سنين طويلة كانت هذه الحكاية أول ما قفز إلى عقله حينما حبّر بابًا فيمن أحبَّ من نظرة واحدة. ولا بدَّ أنَّ الحميدي عندما سمع الحكاية من أستاذه انجذب إلى التغيّر غير المتوقع في الأحداث، وكيف تلاشى كل الحبّ المُضمر عندما علم الشاعر بأنَّ خلوة أخت أحد أصحابه. وهكذا، حينما دوّنها بعد سنين، جعله يصادفها في الرَّبَض، لم يعد مهمًا أنه لحقها من باب العطّارين واجتاز

كل القنطرة وراءها.

وكما تتحوّر الأخبار حين نسمعها لأننا نختزنها ضمن باب معين، تتحوّر أيضًا حين نضمّنها كتابًا ذا أبواب وفصول، ويحدث انمساخ غير واعٍ في بِناها كي تتموضع مرتاحةً ضمن ذلك الباب. قد يبدو ذلك طبيعيًا وبريئًا، لكن تخيّلوا كميّة الأخطاء حين تتخذ الدراسات التاريخية هذه المرويات أساسًا لها. قال امرؤ القيس: «اليوم خمر وغدًا أمر» ومثل ذلك يُقال في هذه المقالة التي بدأت بقصة غرام وانتهت بورطة معرفية. سأترككم بعد أن تستحضروا العدد الهائل من الكتب التي صُنّفت أبوابًا وفصولًا. كم يا ترى من أخبارها نجا من هذه الورطة؟ وداعًا!

في أثر إيمان مرسال[1]

لم أستمتع منذ مدّة بإصدار جديد قدر استمتاعي بكتاب الشاعرة إيمان مرسال (في أثر عنايات الزيّات). أكثر ما شدّني إلى كتابها سؤالٌ بقي ملحًّا لا ينفكُّ يلاحقني بين صفحاته: لماذا تحوّلت روائية مغمورة كعنايات الزيّات إلى نداّهة -والتعبير لمرسال- تطاردها مؤلفة الكتاب وتقتفي أثرها في جغرافية القاهرة القديمة؟ هل للأمر علاقة بانتحار عنايات وهي لا تزال في السابعة والعشرين؟ أم بالظلم الذي مورس ضدها اجتماعيًا وقانونيًا وأدبيًا؟ أم بروايتها الوحيدة التي قوبلت بالرفض والإهمال من قبل الناشرين والأدباء؟ حرصتُ أن أقرأ (الحب والصمت) أولًا كي أكوِّن رأيًا أدبيًا عن عنايات بمعزل عن تأثير مرسال.

أول ما فاجأني حين قرأت الرواية هو ذلك الصوت الوحيد والحزين، يشعر بوحدته وفردانيته دون أن يستطيع الفكاك منهما. إنه صوت أصيل وحديث في وقت سادت فيه موجة من الأدب الوجودي هي إلى الافتعال أقرب، أما صوت عنايات -فلأنه نابع من أعمق أعماق كآبتها المرضيّة- أتى بريئًا من الافتعال. إنَّ الأعمال النابعة من الكآبة جيّدة وحديثة بالضرورة؛ جيّدة لأنَّ الكتابة بمثابة سجن، يمنع الاتصال بالخارج، ولذا أي محاولة تنجح في كسر الحصار والتواصل -عبر وسيط اللغة- هي بالضرورة محاولة أصيلة ومميزة، وحديثة لأنَّ إحساس الاغتراب وعدم القدرة على التواصل سمة تطبع عصرنا وأدبنا الحديثين.

تقول عنايات على لسان بطلتها: «ولكنَّ فرديتي تتضخم، وتعزلني داخل

(1) كُتبت بتاريخ 21 ديسمبر 2019.

نفسي، وتفصلني عن الكل. أحيانا أجدني أنظر من داخلي من نافذة عيني إلى الناس والأماكن حولي، ولكني لا أتفاعل معهم، وكأنني قد انفصلت عنهم، وعن وجودي، وخرجت من داخلي أتفرّج وأسمع، وكأنه ليس لي جسد يتحرّك ويعيش». وتقول في موضع آخر: «جلستُ في الشرفة وحيدةً أنظر إلى الكون، وأتأمل السماء، وأعطاني الغروب معنى حزينًا بأني وحيدة، كأني إله صغير بلا أب، بلا أبناء، بلا نسل، بلا علاقات، ألوذ بنفسي وأخافها. جدراني الصمّاء لا تكلّمني. الصمت من حولي بلا لسان، جسدي مغلق بلا نوافذ، بلا أبواب». وتقول في موضع آخر: «إنني أمشي في ضباب، عجوزَ الروح مكتهلةَ الفؤاد. لست وحدي التي أصبحت عجوزًا، كل البيت. انظري حولكِ: هل هذا بيتنا الذي تعرفينه؟ كل شيء مات فيّ، حتى الورود في الحديقة ذبلت وشاخت». وتقول: «تدريجيًا بدأ الصمت يحتضر، وتكلّم السكون أخيرًا وثرثر، وأضاء الظلام».

لكنَّ هذه الومضات لا تستمر دائمًا، إذ سرعان ما تجنح الرواية إلى رومانسية ممجوجة كأنها سُلِخت من فلم هابط. نكتشف أنَّ معرفة بطلة رواية (الحب والصمت) بالأثاث والأشياء تفوق معرفتها بالأشخاص والعلاقات الغرامية. صفحاتها عن الحب في غاية الغثاثة، لكنها حين تختلي بأشيائها تكتب نثرها المحلِّق. يذكّرني صوتها حين تتحدث عن كآبتها بصوت سيلفيا بلاث في (الناقوس الزجاجي)، وأوسامو ديزاي في (الشمس الغاربة)، ورينوسكيه أكتوجاوا في (تروس)، لكن عندما تتحدث عن الحياة والحب والعلاقات الإجتماعية يخور ذلك الصوت ويتهدّج حتى يذكّرنا بأسوا ما في روايات إحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله. لا بدَّ أنَّ صوت كآبتها الفريد هو ما فتن إيمان مرسال وجعلها تشرع في رحلتها المنهكة في قاهرة الخمسينيات والستينيات وكأنها تسير نائمة خلفة ندّاهة. رحلة تبدأ في المقابر، ثم تأخذنا إلى قاهرة العصر الذهبي، فنرى الثورة، واستديوهات

السينما، ومحكمات الطلاق، وحركات النسوية، وحفلات الكوكتيل، ورحلات البحر، وصناعة النشر، وعلم المصريات، لنكتشف أنَّ رحلة البحث عن إنسان بمثابة دخول عالم كامل، فالعالم ليس واحدًا وإنما عوالم، بعدد العقول التي تتمثّله. ليس هذا سبب افتتاني الوحيد بالكتاب، وإنما الطريقة المزدوجة التي كتبت بها مرسال كتابها ليصبح عنها وعن عنايات في نفس الوقت.

شرعت مرسال تزرع بذكاء وتلطّف دلائل شبه بينها وبين عنايات بين الصفحات: لديهما نفس الحساسية، ونفس نوبات الفزع، ونفس الارتباك أمام طبقات المجتمع المغايرة. كانت تستحضر تجاربها الخاصة في كل خطوة تقود إلى عنايات، فتتذكر محاولات نشرها الأولى حين تقرأ عن فشل عنايات في نشر روايتها. تفتّش في صندوقها الخاص وتعيد ترتيبه حين تفشل في الوصول إلى صندوق عنايات. تبدأ كتابها في المقابر عندما تقرأ ملاحظة لعنايات تقول فيها: «يجب أن تبدأ الرحلة في المقابر». أما لحظة النيرفانا في الكتاب فعندما جلست على كنبة مدام نحّاس وفي يدها صورة لعنايات جالسةً على نفس الكنبة.

هل كانت ترى في ملامح عنايات صورةً لها لكن بالأبيض والأسود؟ هل تراها ظلها الممتدّ في عصر القاهرة الذهبي أو العكس؟ الأكيد أنَّ هناك سؤالا بقي يلحّ بين السطور وإن أحسنت اخفاءه: ماذا لو أني أنا أيضا استسلمتُ في بداية مشواري للرفض، وللتحيّز الذكوري، ولسلطة المجتمع، هل كنت سأنتهي نهايتها؟ لقد كانت عنايات تمنّي نفسها بأن تكون كاتبة معروفة، وها هي مرسال تكتب وتُقرأ وتُناقش على أوسع نطاق. كانت عنايات تمنّي نفسها بالسفر، وها هي مرسال تسافر وتُستضاف شرقًا وغربًا بعد هجرتها. كانت عنايات إرهاصًا مبكرًا لصوت نسوي جريء، وها هو هذا الصوت ينمو ويصفو بفضل عنايات ورفيقاتها. لا بدَّ أنَّ مرسال أخذت تنظر من شقّتها البعيدة إلى جثة عنايات

المُسجّاة في الدقّي -وبينهما محيط وربع قرن- بمزيج من الأسى والامتنان. هناك فصلٌ لا يُفوّت عن جزٍّ الشعر، تسطّر فيه مرسال شكرها لرائدات العمل النسوي من عائشة التيمورية إلى عنايات الزيّات، فلولاهنّ ما كانت مرسال وغيرها من كاتبات.

هناك جملة ترد على لسان نجلاء بطلة (الحب والصمت) في نهاية الفصل الأول. جملة عجيبة، كأنها من كلام نوفاليس أو كلايست أو هولدرلن: «سأترك جثتي الحيّة تعوم عل صفحة الليل لتنقلني للغد، لأيام أخرى قديمة». لا بدَّ أنَّ هذا هو ما شعرت به مرسال وهي تسير في أثر عنايات الزيّات!

ولكنّ قلبي[1]

هذا كتاب كنت أترقّبه منذ سمعت به، وما إن توافر حتى ساعفني صديق بنسخة، ورغم كثرة ما كُتب عنه إلا أنَّ بنية الكتاب المبتكرة، وجزأه السردي الآسر، شغلا أكثر من تناولهما عن كنه الكتاب الحقيقي وهو الشعر، ولعلي لا أذهب بعيدًا لو قلت إنَّ قصيدة النثر لم تُكتب بهذا الإبداع من قبل. سأختار خمسة نصوص لأعلِّق عليها، لكن قبل أن أبدأ، أحب أن أشيد برسومات وليد طاهر، فمن النادر أن تقرأ ديوان شعر تتحاور فيه القصائد والرسومات بهذه الدرجة من الانسجام والفهم. كنتُ مفتونًا بالتكامل بين قصائد تيد هيوز ورسوم ليونارد باسكن في (غراب) فإذا أنا أمام فريق مصري لا يقلّ إبداعًا.

تشكّل العلاقة بين الشاعر وحصانه ثيمة أساسية في الرسومات، ثم تُضاف عناصر هوائية كالطيور، ومائية كالأسماك، وترابية كالدرّاجة. أدرك طاهر أنَّ علاقة المتنبي بحصانه حين يحزبه أمر فيركبه، تشبه علاقة رخا بالمتنبي حين يفتح ديوانه هربًا من الراهن، عندها فقط يمكن التحوّل ما بين المنازل. لكن مهلًا: المتنبي ليس غاية إنّما شرارة، والحصان ليس مركبًا إنما نديم. لا شيء يشرح هذه العلاقة الحميمة والمتكافئة معًا كلوحة تظهر الحصان مستلقيًا على قفاه وقد صنع من ركبتيه كرسيًا للشاعر، بينما تلوح درّاجة تنتظر في الأفق. من ينشد الركوب فثمّة درّاجة. من ينشد المنادمة فثمّة حصان.

أول اختياراتي هو هذا النص الذي يبدأ بمعركة:

ثم انتصب العُنُق. تداخلتِ الوجوه. كانت الحركة منتظمةً مثل دُفّ والقَمَرُ لمعةُ مَعدِن في مفازة. ولِوَهْلة ظننتُني فِعلًا على صِهْوة وأنا أقاتل.

---

(1) نُشرت بتاريخ 25 سبتمبر 2021.

بدتْ لي الأصواتُ الساهرة رفاقَ حربٍ وقد رحنا نطلبُ المجد بمنتهى الجديّة. دعكِ من أننا لن نجد سوى طفلٍ ميتٍ وبضع حافلات. الحقيقة: لو قارنتِ كلامَنا إذّاك بمن مشى البحرُ نحوه إلخ، تجدينا الأكثرَ نزقًا في المبالغة. كانتِ الشاشة ساحة نزالٍ وكنا ميليشيات. وكانت مقهى ونحن نرمي الزهرَ فمًا على فم كما يقول أحدهم ويغنّي في وداع الله. كانت فترينةً بخسًا نجلس القرفصاء وراءها مثل قرودٍ متحفّزين، ندلّلُ على أنفسنا ونحن لسنا بضاعة. لا نخرج إلا لنقرع أعمدة النور بموبايلاتنا ونصرخ. وحدكِ تعلمين أنني كنتُ أطوي، يعني: أطبّق بطني حتى لا أحتاج إلى الزاد الذي يعذّبني غيابُه. هكذا يفعل الذئب حيث لا توجد فريسة. ومنذ طعِمتُ لم ينقطع وابل السباب.

سنبدأ في منتصف الأحداث، in media res كما علّمنا هوميروس، وهذا ما يفعله حرف العطف حين يقذفنا في العجاجة مباشرة: ثم انتصب العنق، تداخلت الوجوه. كانت الحركة منتظمة مثل دفّ، والقمر لمعة معدن في مفازة. يا لطرافة التشبيه! يا لبراعة الانتقال! لاحظ كيف أحالت حركة المتشاجرين إلى إيقاع دفّ، ثم كيف أحالت استدارة الدفّ إلى قمرٍ في مفازة. هذه الانتقالات لا تجري اعتباطًا، فالشاعر يريدك أن تتصوّر معركة كاملة على الطريقة القديمة: رماحًا وصهيلًا ودماءً وقفرًا ومفازات، ثم تتكشّف القصيدة فإذا بالمعركة تجري بالكامل على الفيسبوك! لقد مضى زمان خوض المعارك بالعوالي والمُرّان، فإذا بسوح الوغى تُستبدل بالمقاهي، وإذا بقراع الأسنّة والسيوف يتحوّل لكمات وركلات، ثم يمضي كل هذا، فإذا بالمعركة تُخاض بالكامل وراء شاشة، على تويتر أو الفيسبوك. أبطالٌ جدد، يدّعون نفس المجد، وينطوون على نفس الحقد، لكنَّ أنيابهم طباشير.

النصّ على تميّزه لا يخلو من هَنات. فمثلًا حين يقول: لو قارنتِ كلامنا إذّاك بمن مشى البحر نحوه إلخ.. مهما حاولت استمراء (إلخ) ستغص بها.

تعلم أنه وضعها كي يؤكد على جعجعة المتنبي اللامتنهية وكيف تهون مقارنة بنزق رفاقه، لكنَّ تدفق قصيدة النثر أساسي، فكيف وهي تتهادى بلا عَروضٍ يسندها! قل مثل ذلك في شرحه كلمة (أطوي) وكيف انقطعت الموسيقى وأهان المخاطَبة ثم القارئ حين افترض حاجتهما إلى شرح. قل مثل ذلك أيضًا في بعض التراكيب، كقوله: «كانت فترينةً بخسًا» والنشاز الناتج عن تباين الصفة والموصوف من حيث التذكير والتأنيث، لكننا نغفر كل ذلك من أجل لمعة معدن في مفازة.

النص الثاني منقوعٌ بالخيبة حتى البلل، لا أقرأه دون غصّة. ها هنا خيبة بحجم مدينة، وبكاءٌ بغزارة مطر، والمطر غرق حقيقي كما يقول رخا. لماذا يبدو الجسد المُشتهى بعيدًا حدَّ العجز، ومسافة الساعات الخمس مستحيلة الاجتياز؟ أي نعم، كل شيء سيبدو بعيدًا حين تظعن آمالنا ويغيّبها الأفق:

عَشْرُ عُلَبِ سجايرَ غولواز أزرق في المطر، والجَسد الذي يمكن احتضانُه على بُعد خمسِ ساعات. في البَلْدة ذات الزُهمة عَطَنٌ كأنه الكلور المُبَخَّر. والمطر غَرَقٌ حقيقي. طالِبٌ تُجَفِّله الوحشة إلى فلوات مكتبةِ الجامعة صباحَ مساءٍ، يَقطع دهاليزَ ثلجيّةَ صَوْبَ دُكان التبغ ويسأل: هل هذا ما غادرتَ من أجله؟ طالِب يَستبصِر الفاقة في أرفُف المتاجر المكدّسة. رغم الجار والزميل، لو تأخّر المصروف يومين تُعوِزه الورقةُ ذات الجنيهات الخمسة. كأنه ابن السبيل يَستنبِح قومًا لا كلابَ لهم. وكلما أعياه الصمت انقسم إلى شخصين أحدُهما يسأل الآخر: هل هذا ما ساوَمْتَ أهلَك من أجلِه؟ عشر علبٍ وهو يعرف أنّ الليل لا يَجِنّ حتى تنطفئ البلدة ذات الزهمة مثل شُعلة في الكثيب. والبيرة المُراقة غَمْرًا لا شطوطَ له لن تُفلِحَ في كشط الجير عن قلبه. كَفَّ المطر فحَلّ علبةً يسحَب سيجارة. ولمّا أغمَضَ لِيُشعِلها زَلِقَ بين بلاطتين.

لا أدري أي تقع البلدة ذات الزهمة بالضبط، لكنَّ دراسة رخا في جامعة (هُل) في إنجلترا، والدهاليز الثلجية التي يصفها، كل ذلك يقترحانها مسرحًا للمشهد البارد الذي يصفه النص. عشر علب سجاير غلواز أزرق في المطر، والجسد الذي يمكن احتضانه على بعد خمس ساعات. مطلعٌ رهيب لا يمكن أن أملَّ تمثّله. ها هنا طالب آداب يذرع الطرق ما بين مكتبة جامعته ودكاكين التبغ، يتطلّع في معروضات المتاجر وقد استشعر الفاقة وامتلأ بالخيبة دون أن يجد من يرثي له أو يحدّثه. لا جَرَم لو انقسم نصفين وقال مُخاصِمًا: هل هذا ما ساومت أهلك لأجله؟ ثم حين يشعل سيجارة كي تدفئه يزلق بين بلاطتين.

لعلّك لاحظت استعارة رخا من معجم المتنبي، وكيف بثّ ما استعاره في تضاعيف لغته اليومية: فلوات مكتبة الجامعة، يستنبح قومًا لا كلاب لهم، البيرة المراقة غَمْرًا. ترحّب نصوص رخا بالمتنبي ضيفًا عزيزًا وحضورًا مهيبًا لكن على شرطها: لن تلبس عباءةً وطرطورًا لأجله، إنما ستلبسه جينزًا ونظارات.

يتناول رخا في النص الثالث إخوانه الشعراء، وأولى هؤلاء بالذكر الشاعر الغِرّ الذي لا يكاد يميّز ملامحه حين يلتفت إلى الوراء ثلاثين سنة. هل تدخل الذوات التي تركناها خلفنا في دائرة الأنا، أم نعدّها ضمن إخوتنا الشعراء؟ لكنَّ الأنا راهنةٌ أبدًا، والمنازل المهجورة تتحوّل أطلالًا مباشرة:

ثلاثونَ سنةً وأنا لا أعرف أنّ الظعْنَ يعني الذهاب، ولا أنَّ حُرقة القلبِ هذه رُغاءُ ناقةٍ انقضى مُقامُ صاحبها في صدري. أي زُلفى تصل رُقىً تتدحرج على لساني والوقوف بين الموتِ ورائحتكِ! أن يَعلقَ النَفَس في الحَلْق وتَبتلَّ النواصي، ويكونُ كلُّ شيءٍ لأجل عينيكِ. منذ الرابعةَ عَشرةَ يا حبيبتي وفي قلبي دابّةٌ مبهورة مِنخاسُها شوقٌ قديم، حتى إنني خلّيت قِطارًا من المهجورين والثكالى لِئلّا يظعن مُشتَهًى عن دياري. ولم تكن فجيعتي إلا كلامًا حسِبتهُ قلائدَ يحمِلُها الدهر إلى من

يصغرُني بثلاثين عامًا. ألا تعرفين. أن أكتُبَ يعني أن أقِفَ بين يديك متلهفًا لنظرة وعُنُقي مُصَفَّدٌ مثلَ عارٍ جليب... الذي يشرب ويبكي. والذي يتضرّع. والذي يهرعُ ثم يقف ليعودَ يهرَعُ صارِخًا في موبايله بالشتائم. الذي يُدخّن سيجارة قبل أن يلقيَ بنفسِه من شاهقٍ. والذي يبحثُ عن سلاحٍ. إخوتي كلهم، كلهم شعراء.

ثلاثون سنة وأنا لا أعرف أنَّ الظعن يعني الذهاب، ولا أنَّ حرقة القلب رغاء ناقة انقضى مقام صاحبها في صدري؛ مطلع مليح، أكاد لفرط ملاحته أتغاضى عن الجملة القلقة التي جاءت بعده، ولو كنت صاحبها لشطبتها واستأنفت: أن يعلق النَفَسُ في الحلق وتبتلَّ النواصي، ويكون كل شيءٍ، كل شيء لأجل عينيكِ. بعض المعاني لا يفنى لفرط حلاوته، كأنه كأس كافور التي عناها المتنبي حين قال: «أبا المسك هل في الكأس فضلٌ لشاربٍ»، مثل ذلك يُقال في ناقة رخا التي انقضى مقام صاحبها، ما إن غادر ذلك المعنى حتى عبَّ منه مرّةً أخرى: منذ الرابعة عشرة يا حبيبتي وفي قلبي دابّة مبهورةٌ منخاسها شوق قديم. بديع!

جديرٌ بالذكر أنَّ كل نص في الكتاب يستجيب لبيت للمتنبي. هذا النصّ مثلًا هو جواب لبيت أبي الطيب:

إذا كان مدحٌ فالنسيبُ المقدَّمُ　　　أكلُ فصيحٍ قال شعرًا متيّمُ؟

ماذا يعني أن تكون شاعرًا؟ هل تسلم عنقك طواعية لأصفاد العشق، لا لشيء إلا كي تقول الشعر؟ يا لهم من مخلوقات غريبة، هؤلاء الشعراء!

لكن مهلًا، لا يحتاج المرء إلى الالتفات ثلاثين سنة كي يدرك أنَّ الشخص الذي يحمل ملامحه لم يعد هو. قد يحصل الأمر فجأة، كأن يدخل مقهى من أجل دبل إسبريسو ثم يخرج رجلًا آخر غير الذي كان. يدخل وحياته تحت

إبطه، ويخرج وقد ذهل عنها وأضاعها كما يضيع مسافر حقيبته في مطار:

أنَّ رجلًا يدخُلُ مقهى وحياتُه تحت إبطِهِ قد لا يَخرُجُ نفْسَ الرجل. هذا هو. أنّه قد ينسى حياته فوق مائدةٍ نحيلة، أو يخبّئها خلفَ مِخدَّةٍ على مُتكّأ. هذا ما تعرفينه. على الجانبين وجوهٌ مُصمَتَةٌ كأقراصِ جَصّ، عيْني تسوخُ في سوادِها. بل ويحدُثُ أنّ رجلًا لا يرومُ سوى دبل إسبريسو وحديثًا، يبصِرُ حبيبَته القديمة إلهةً بين سحابتين. فجأة هكذا. غيومٌ من الصابون تُحيطُ بكتِفِها بينما شفتاها الضَيّقتان تَرسُمانِ نَفْسَ النَظرة. وقبلَ أن يدرِكَ أنّ التجلّي شاشةُ إعلاناتٍ، يَعجَبُ كيف أضحت ذكرياتهُ مخلوقاتٍ ما ورائيةً على الآفاق. رجلٌ صارت حبيبته القديمة نَجمةَ تلفزيونَ وهو يقودُ سيّارته الحقيرة وسط أبواق القوافل. إنّ حياته لم تَعُدْ تحتَ إبطِه. هذا المهم. في منامات الغرام كنا نتمشّى والضوءُ سادِر. كأنّ الليل يمضِغُ الشمسَ فينتثرُ وَهَجَها رذاذًا. خَطَواتُنا متصلة. وكان بياضُ وجهِكِ يشُفُّ حتى صرتُ أنظرُ إليكِ فأرى الدنيا كلّها.

ماذا قدح هذا التغيّر المفاجئ؟ رؤية حبيبته السابقة فوق شاشة إعلانات، هكذا فجأة، ودون تحرّز، فإذا بتيار من الصور والذكريات يدمدم، يتبعه تيار آخر من الحسرات والخيبات. ثم تبلغ المفارقة ذروتها حين يركب سيارته الحقيرة ويقارنها بحياتها المتخيّلة الفارهة. لا جَرَم لو نسى حياته في المقهى.

كنتُ مترددًا بين أن أنهي بالنص التالي، أو بالنصّ الأخير للمجموعة. يصف هذا النصّ الشاعرَ في مطبخه، بينما يصف النصّ الأخير اكتشافه معنى الديمة وعلاقتها بمزاج الغمام. أجد هذا النص أجود كنهاية شعرية، بينما نص الغمام أجود كنهاية سردية، ولعل هذا يحتاج بعض الشرح:

كنوعٍ من الترفيه ربّما أو لعلّه علاجٌ نفسي، فلولا المياه التي تُراوغ يديه

لِتُغرِقَ البلاطَ ولِباسَهُ لما هدأ قلبُه عند انبلاج الصُبحِ في الشبابيك، شخصٌ يغادرُ حوضَ المطبخِ مُبتلًا فإذا الخَسَاراتُ التي حاقتْ بعُمرِه كلماتٌ ذاتُ وقع. وإذا الثروةُ التي خَزَنَها لأولادِه مُعجزاتٌ تَفقِسُ بين غلافين. حتى لو عَزَفَ عن فراخِه تُجّارُ الدواجن، ماذا عسى يُصنعُ بجسدٍ تملأهُ الكتاكيت؟ كُلّما غَسَل شِحنةَ أكوابٍ تراكَمَ مثلُها على الفور. وفي المرايا ذِكرياتٌ تصيح. فقط لو لم يشرُدْ عن خطٍّ سيْرِ العِير قبل خمسةٍ وعشرين عامًا... لكنَّ أعمارًا مرّت منذ صحِبَ الوحشَ. ومع أنَّ المَلاعِقَ في خاناتِها حذاءَ السكاكينِ وسطحَ المَوْقِدِ الفضيّ يوحي بالصفاء، ليس ثمّة شك. غدًا في غيابه، تتشكّل الآنيةُ الملطّخةُ أشجارًا وأزهارًا وفوانيس. ترتدّ طيورًا خرافيّة تنفِضُ أجنحة لتُحلّق. إنها تافهة من بلاستيك، لكن لو تشبّثَ ببراثنها يمكن أن يَصِلَ إلى السماء السابعة.

بثّ رخا إشاراتٍ متفرّقةً عن علاقته الملتبسة بالماء في نصوصه: كاد يغرق في حمام سباحة في طفولته. تصالح معه في الأربعين وصار يعوم، لكنّ أفكار الموت لم تغادره وهو يغطس. ثم يكتشف أخيرًا -والفضل للمتنبي- علاقة الغمام بالديم، فإذا بالمطر يتفصّد منه بدل أن يغرقه؛ نهاية متقنة لخيوط عدّة. لكنّ تلك النهاية الناقعة بالماء تتضاءل مقارنة بالمشهد البارع والداجن لشاعرنا وهو يغسل الصحون في غيابة المطبخ. لم أستخدم لفظة «داجن» عبثًا، بل استعرتها من رخا الذي تحاماها أثناء حديثه عن أعماله، بينما لم يتورّع عن تسمية الناشرين والقرّاء «تجار دواجن». لا، لن يكتب أعمالًا داجنة ولو أراد الناشرون. ورغم رفضه المعلن للتدجين، إلا أنّ منظره وهو يغسل الصحون ويرتّبها يكاد يصرخ بالكلمة. السجائر الرامزة للتمرّد هجرها من أجل أبنائه. حياة الليل الصاخبة تركها من أجل صحته. رفاق الثورة خاصمهم. الأدب الكلاسيكي صار يقرأه. وها هو الآن يغسل الصحون ويضع الملاعق بهوس

إزاء السكاكين. ترى كيف سيشعر؟

لكن رغم ثورته المتجذّرة، ورغم حاجة قلبه إلى هدوء، ورغم الخسارات ذات الوقع، ورغم الذكريات في المرآة، هنالك حدسٌ يخبره أنّ هذه التحوّلات قد تكون للأفضل، أنّ أهدى الطريقين ما يتجنبه المرء، أنّ هذا التدجين تربية إسبارطية، أنّ لا شيء أصعب ولا أثمن من امرأة ورجل يتحوّلان والدين. مهما حدّثتك عن ولعي بالنصّ لن أوفيه حقه. ها هنا صورةٌ حيّة ودقيقة ونابضة للإنسان الحديث، وخيبات الإنسان الحديث، وحياة الإنسان الحديث. إنها صورة تعجز القصيدة الكلاسيكية -بشقّيها العامودي والتفعيلة- عن أدائها أو حتى مقاربتها، من ها هنا تأتي حاجتنا الماسّة إلى قصيدة النثر.

لكنّ النص في كفّة، ونهايته في كفّة أخرى. ففجأة، وسط هذا الجو الخانق من النظام والرتابة والنظافة والإذعان والخمول يستيقظ خيال الشاعر. إنه آخر معاقل الثورة، والجزء العصيّ على التدجين. يستيقظ الخيال ويلتفت إلى الآنية التي ستتلطخ مستقبلًا، فإذا بها تتشكّل أشجارًا وأزهارًا وفوانيس، وإذا بتلك الصحون التي كادت تخنقه برتابتها تتحوّل طيورًا خرافية وتحلّق وهو متشبث بها كما يتشبث السندباد ببراثن العنقاء. إنها صورة تتفوق على إيكاروس في طموحها، وعلى السندباد في جموحها، وعلى أليس في بلاد العجائب في استحالتها، لكني أصدّقها وأهبها قلبي كما لم أهب أسطورةً أخرى من قبل.

بقيت كلمة أخيرة أقولها عن قصيدة النثر قبل أن يكرر أحدهم ذلك الكلام المغسول الذي يحاول أن يخرجها من دائرة الشعر. أقول -وأجري على الله- إنّ قِصيدة النثر لم تعد نظرية وإنما واقعًا، ولم تعد ترفًا وإنما ضرورة، ولعلّها أليق الأشكال الشعرية بحياتنا المعاصرة، ولهذا القول أسبابه التي سأبسطها.

كم مرّة قرأت قصيدةً جاهلية وأخرى معاصرة، فشعرت برواء الأولى وهباء

الثانية؟ تمتلئ الأولى تفاصيل وألوانًا، بينما تجنح الثانية إلى الرمز والتجريد تعاميًا عما حولها. يلتفت الجاهلي إلى ناقته فيصف ذنبها وعثنونها ومشفرها وجمجمتها وعلوب النسع في دأياتها. أما الشاعر الحديث فيلتفت حوله فإذا بآلاف المنتجات والأشياء وصلتنا بأسمائها الأجنبية، وإذا باللغويين يشجبون ويتباكون دون أن يزوّدوا الناس ببدائل مقنعة أقرب إلى أذواقهم وأجرى على ألسنتهم، وإذا بالقصيدة الكلاسيكية تتحول قعلةً كلسية تلفظ كل هذه الأسماء ما لم تُعرَب. حاول شعراء كبار كأبي تمّام والمتنبي أن يُعرِبوا الأسماء الأجنبية قسرًا، فبدت -رغم ندرتها في أشعارهم- هجينةً شائهة. ما بالك إذن بشعرائنا المعاصرين المساكين: إما أن يُعرِبوا هذه الأسماء قَسرًا -وهي كثيرة- فيثيروا الضحك، أو يُعرِضوا عن حياتنا الحديثة ويصفوا عالمًا من الهباء والتجريد. يجدر بالذكر أنّ الأسماء الأجنبية دخلت لغتنا الدارجة بأريحية، وكذلك مقالاتنا، وكذلك القصة والرواية، وحتى الشعر النبطي، وحدها القصيدة الخليلية بقيت بالمرصاد، إذ لا فسحة فيها لالتقاء ساكِنين. ماذا بوسع الشاعر أن يفعل؟ إما أن يجنح إلى الرمز والتجريد، أو يضحّي بالموسيقى الخليلية.

اقرأ رخا، ستجد لذةً كبيرة حين يتحدّث الشاعر عن فترينة المقهى، أو عن انكبابه على موبايله، الدبل إسبريسو التي يرومها، سجائر غولواز التي يحرقها، رائحة الكلور، سرير الأنتيكا، خيط اليويو، البي إم دبليو، الإيرباص، لفائف البانجو. هل نخرس عن كل هذا إلى أن يجد اللغويون بدائل أفصح؟ لكن أي موسيقى ستبقى لو تخلّينا عن المراوحة ما بين الأحرف الصائتة والصامتة؟ إنه رهان قصيدة النثر المستحيل، وهو ما يجعلها أصعب الأجناس الشعرية، ذلك لأنها تتخلّق من العدم، دون هيكل موسيقي وعلى غير مثال سابق. لو عددتُ ما أرتضيه منها لما جاوزت أصابع اليد، ولعلّ قصائد رخا أول ما أعدّ.

لقاء في بلد الوليد[1]

شكسبير وسيرفانتس؛ ماذا يجمعهما؟

الجواب: أنطوني برجس.

قرأتُ قبل شهر قصة قصيرة للكاتب البريطاني أنطوني برجس عنوانها (لقاء في فالادوليد A Meeting in Valladolid). القصة موجودة في مجموعته (مزاج الشيطان The Devil's Mode) ولمّا كانت تجربتي مع روايته (البرتقالة الآليةA Clockwork Orange) رائعة سعيت إلى اقتناء باقي أعماله وقراءتها. يشاطرني برجس الولع بكل ما هو تاريخي وأدبي، خصوصًا فترة الملكة إليزابيث والملكة فكتوريا. يتناول في مجموعته هذه شخصيات تاريخية عدّة، ابتداءً بشكسبير وسيرفانتس، ومرورًا بآتيلا الهوني، وانتهاءً بشرلوك هولمز الذي يبعثه كي يحلَّ لغزًا موسيقيًا.

رغم أنَّ شكسبير وسيرفانتس عاشا في نفس الحقبة إلا أنهما لم يلتقيا. لم يسمع سيرفانتس بشكسبير مطلقًا، أما شكسبير فمن الجائز أنه قرأ الترجمة الإنجليزية الأولى لكيخوته حسب إفادة بعض الدراسات الأدبية. لم تمنع هذه الحقيقة التاريخية برجس من أن يجمع الأديبين المختلفين والمتشابهين معًا في ثنايا قصته القصيرة، ولكي يفعل، تصوّر عرسًا ملكيًا يُقام بين العائلتين الإنجليزية والإسبانية من أجل توثيق العلاقات بين البلدين. يسافر شكسبير بفرقته المسرحية ضمن الحاشية الإنجليزية، ويستمتع برجس بتلوين شخصيته، فيجعله يتقيّأ بمجرد ملامسته اليابسة، ويفصّل في عاداته وأكلاته

(1) كُتبت بتاريخ 28 أبريل 2013. تجدر الإشارة إلى أنَّ فالادوليد Valladolid هو اللفظ الإسباني المصحّف لـ(بلد الوليد) وهذا يناسب أجواء القصة التي تجعل العربية نقطة التقاء بين الأديبين.

وتصرّفاته حتى نؤمن أنَّ لا أحدًا يعرف شكسبير أكثر منه. يسمع شكسبير -بمجرد وصوله الأراضي الإسبانية- قصيدةً لشاعر إسباني يذكر فيها كيخوته وحصانه الهزيل روسينانتي، فيتساءل عن هويّتهما. ثم يحضر مهرجان الثيران، فإذا برجل نحيف وتابع بدين يقدّمان الفعاليّات، وإذا بالمترجم الإسباني يشرح أنَّ هذين هما دون كيخوته وسانشو بانزا، شخصيتان انبثقتا من رواية الأديب الإسباني ميجيل سيرفانتس. يُصاب شكسبير بالدهشة والغيرة في نفس الوقت؛ كيف يمكن لشخصيات خيالية أن تنبثق إلى الواقع من كتاب؟ كيف يمكن لشخصيات أن يعتنقها الشعب وأن تصبح جزءًا من ثقافته فإذا بكل رجل هزيل دون كيخوته، وإذا بكل تابع سمين سانشو بانزا! ثم ما هذا الجنس الذي يدعونه رواية؟ يشرح له المترجم أنَّ الرواية تختلف عن المسرحية، إنه عمل يتكوّن من مئات الصفحات، يحتوي الكوميديا والتراجيديا في نفس الوقت.

تُشكِل هذه الحقائق على شكسبير. كيف يفهم هذا النوع الجديد من الأدب الذي لم يُعرف في إنجلترا من قبل؟ تملأه الخيبة ويشلّه العجز مقارنةً بهذا السيرفانتس الذي ألَّف كتابًا يحوي العالم بأسره. يقترح المترجم الإسباني أن يرتّب لقاءً يجمع شكسبير بسيرفانتس، ثم يحدث اللقاء، ويجتمع الأديبان في منزل سيرفانتس المتهالك دليلًا على فقره. الطريف أنَّ اللغة التي يستعملها الأديبان هي العربية، لغة الحضارة آنذاك، فلقد وقع سيرفانتس في أسر القراصنة الجزائريين عدّة سنوات، بينما سبق لشكسبير أن سافر بصحبة أمير إنجليزي إلى المغرب. لا أتذكّر تفاصيل الحوار جيدًا، لكنني أذكر أنَّ سيرفانتس حطَّ من التراجيديا قائلا إنَّ الإله ذو نزعة كوميدية لذا الكوميديا فن أعلى في نظره. يخرج شكسبير مضطربًا من اللقاء. يهرع إلى فرقته المسرحيّة ليعكّر نومهم ويقضّ مضاجعهم. يقترح عليهم سلسلةً من التغييرات والتعديلات بينما يقفون حائرين لا يدرون ماذا دهاه. يقترح أن تمتد

المسرحية ثماني ساعات. أن يبدأ بهاملت أكثر شخصياته تراجيدية، ويختم بفالستاف أكثرها كوميدية. تُقام المسرحية في اليوم التالي أمام الجمهور الإسباني، لكنَّ هذا الخليط العجيب لا ينجح، فيخرج الجمهور متأففًا تاركين شكسبير في قمة حيرته ويأسه.

يرجع الوفد الإنجليزي إلى الديار، ويموت شكسبير دون أن يجد حلًا يمكِّنه من كتابة ما يماثل كيخوته عظمةً وشمولًا. ثم بعدها بسنوات، يلتقي المترجم الإسباني بأحد ممثلي فرقة شكسبير بعد أن جمعوا مسرحيات سيّدهم المتوفي في مجلد واحد عُرف فيما بعد بالفوليو الأول First Folio. يتصفّح المترجم الفوليو الضخم بمسرحياته الستة والثلاثين فيقع على اكتشاف كان من شأنه أن يخفف يأس شكسبير لو قيل له أثناء حياته. صحيح أنَّ شكسبير لم يكتب مسرحية شاملة تحوي الدينا بتراجيديتها وكوميديتها في آن كما في كيخوته، لكنه صنع شيئا مماثلًا حين كتب هذه القطع المختلفة والعديدة التي عندما ضُمَّت إلى بعضها أصبحت دنيًا معقّدة ومتكاملة. لقد اخترع شكسبير الإنسانية كما يحب هارولد بلوم أن يقول؛ لا نستطيع أن نفكِّر بالغيرة دون أن نتمثَّل عُطيل، ولا بالتردد دون أن نتذكّر هاملت، ولا بالحب دون أن نفكّر بروميو وجولييت. صنع شكسبير دنيًا تنافس أو تفوق غنى وتعقيدًا ما صنعه سيرفانتس، لكنه لم ينتبه إلى ذلك لأنه صنعه منجَّمًا في أجزاء. كان يحتاج إلى يرى كل هذه المسرحيات مجموعة في الفوليو بين دفتي غلاف كي يقع على هذا الاكتشاف ويصل إلى رضا.

تجاربهم في القراءة[1]

وقوف على الأطلال

طُلب مني الحديث عن تجربتي في القراءة، ولأول مرة أجد نفسي حائرًا لا أدري ما أقول، فالحديث عن القراءة يشبه الحديث عن العشق، والحديث عن الكتب يشبه الحديث عن الحبيبات، ولو سألتَ عاشقا متهتكًا أن يتحدث عن حبيبته لأسقط في يده ولأصيب بالحَصَر، أنا لا أتحدث عن أي عاشق، وإنما عن عاشقٍ خرج بعشقه من المعتاد إلى المستنكر، ومن السويّ إلى المتطرف. هذا النوع من العشّاق حين يحدّق في موضوع عشقه بغرض الحديث عنه لا يرى إلا فراغًا، فالشيء إن تجاوز القصد انقلب إلى ضده، ومكعبات الثلج حين تتجاوز ببرودتها مقدار احتمالنا تكاد تحرق راحاتنا، وكذا الشيء الكبير الشاسع الموجود إزاء وجهنا حين نحدّق فيه بقصد وصفه لا نراه، لهذا يعجز العاشق أن يشرح لماذا يحب، فلقد طلبت منه أن ينظر إلى المسألة مباشرة، ولهذا أيضا لجأ الشاعر القديم إلى الحديث عن الأطلال كطريقة ملتفة وماكرة لحلِّ الإشكال. إن كان لا يستطيع الحديث عن الحبيبة مباشرة -لأنّ هواه يتجاوز القصد- فليتحدث عن الأشياء التي تركتها وراءها، وليتحدث عن الأماكن التي كانت تسكنها، وهذا بالضبط ما سأفعله هذا المساء، فبدل الحديث عن الكتب سأتحدث عن المكتبات التي درجتُ فوقها وعرفتها. سأحاول أن أتذكّر أبرز الكتب التي ابتعت منها، وسأسترجع أعلق القصص التي حدثت لي فيها، وهكذا، سأحلّ إشكال الحَصَر، وسأجعل من المكتبات علامات طريق ترشدني أين أيمم بوجهي في هذه الأماكن القصيّة والفسيحة من الذاكرة.

---

(1) محُاضرة أُلقيت في مكتبة الملك عبد العزيز العامة بتاريخ 5 يوليو 2021 ، ضمن برنامجهم الدوري (تجاربهم في القراءة).

ثمّ إنَّ الوقوف على الأطلال يلامس الحقيقة من نواحٍ أخرى. فبعد أن أمضيت ثماني سنوات في الخارج ثم رجعت إلى المملكة للعمل فيها، حاولت الإلمام ببعض ما أتذّكر من مكتبات طفولتي، فإذا بكثير منها تحوّل قرطاسيّات تبيع مستلزمات الطالب بدل أن تبيعه كتبًا، والبعض الآخر إما أُقفِل نهائيًا، أو بدا في عينيّ أصغر مساحةً وأحقر شأنًا مما كنت أختزنه في ذاكرتي بكثير. أليس ذلك سببًا للبكاء؟

أول كتاب

أحاول أن أتذكّر أول كتاب اقتنيته، فتتردد ذاكرتي بين كتابين لا أدري أيهما كان أسبق: (قصص النبيين) لأبي الحسن الندوي، و(كليلة ودمنة) لابن المقفّع. الأول كان هدية من أمي، والثاني من والدي. الأول غلافه برتقالي نحيف، ويزيّنه فانوس يتدلّى على غلافه، وهو من منشورات مؤسسة الرسالة، أما الثاني فغلافه أزرق سميك، ترتسم عليه وجوه حيوانات، وهو من تحقيق محمد حسن نائل المرصفي ومن منشورات المؤسسة المتحدة للكتاب، وهو فوق ذلك كله يمتاز بمئات الرسومات التي ترافق قصصه الداخلية وتقرّبها إلى مخيلتي. بحثت عن الكتابين مؤخرًا فوجدتهما في بيت والديّ. كان أحدهما مؤرخًا بتاريخ 1407 للهجرة مما يعني أني اقتنيته وأنا في الثالثة الإبتدائية. تمزّقت بطانة قصص النبيين فاستبدلتها بسلك ينظم أوراقها سويًا، أما كليلة ودمنة، فوجدت أقواسا معقوفة من صنع والدي تشير إلى بداية كل قصة ونهايتها. يبدو أنني ضعت في متاهات سرد هذا الكتاب المعقّد وأنا طفل، فانصرفت إلى تلوين الرسومات المصاحبة بدلًا من قراءة قصصه. لم أكن أعلم أنني سأشبُّ وأولع بالكتاب جدًا، فأقتنيه بتحقيق عبد الوهاب عزام، وبتحقيق لويس شيخو، وبتحقيقات أخرى، وسأبحث عن دراسات تتناوله بالنقد، وأعمال تجمع المنمنمات التي صاحبت مخطوطاته وقرّبت قصصه، لكنني الآن، حين أنظر إلى قصص

النبيين وكليلة ودمنة وأتذكّر أنّ الأول كان هديةً من والدتي والثاني من والدي، لا أستطيع إلا الابتسام، إذ ما زالت أمي صوتًا للقلب، تحثّني على الالتزام وتدفعني إلى طريق الله، وما زال أبي صوتًا للعقل، يحذّرني من مهالك السياسة ويزيّن كلامه بقدر كبير من الفصاحة والحكمة والوقار والأناة والواقعية تمامًا كما في صفحات (كليلة ودمنة). يبدو أنّ الكتاب الأول له دور كبير في رسم الصورة الذهنية عن مهديه.

بحر العرب

كان لنا بيتٌ قديم في حيّ الملز، نشأت فيه ما بين الثانية والخامسة عشرة. أتذكر المثلث الإسمنتي الأخضر الذي يعلوه، والبرندّة المزيّنة بزجاج مشبوك أصفر، ثم إذا خرجتَ من عتبة الباب واتجهت يمينًا، تقودك خطواتك إلى المسجد، أما إذا اتجهت يسارًا فالطريق يؤدي إلى المكتبة. قد يبدو الوصف غريبًا، لكنّ تصوري الطوبوغرافي للدنيا كان بتلك البساطة: يمينًا إلى المسجد، يسارًا إلى المكتبة. لم يكن مسموحًا لي الخروج إلى الشارع ومخالطة غيري من صبيان الحارة، اللهمّ إلا لغرض الصلاة في المسجد. لكني سرعان ما تعلّمت أن أكسر القاعدة، فصرت بعد انتهاء الإمام من صلاة العصر، بدل أن أعود إلى المنزل مباشرة، أتسلل إلى مكتبة (بحر العرب) الواقعة على التقاطع الكبير ما بين شارعي الإمام علي بن أبي طالب وصلاح الدين الأيوبي. ثم إذا قضيت نهمي من الكتب، أحاول أن أرجع بسرعة قبل أن يثير تأخّري الشكوك. لا أدري لم أبقيت المشوار سرًا، إذ ما كان والداي ليمانعا لو علما، خصوصًا بعد تقدّمي في السن، ولا أذكر ماذا كنتُ أفعل بالكتب التي تعجبني فأشتريها، لا بدّ أنني اضطررت إلى ضروبٍ من التهريب والتسلل والشطارة كي أدخلها البيت، ثم لا بدَّ أنّ هذا المشوار المختلس أصابني بعقدة توازي (عقدة أوديب)، إذ ما زلت -إلى يوم الناس هذا- حين أمرّ بمكتبة وأدخلها على غير تخطيط سابق أحاول أن

أتسلل بالكتب دون أن تراني زوجتي. أليس مشوارًا سريًا يقود إلى بهجة؟ لا بدّ إذن أن أشعر بالذنب. ماذا نسمّي هذ التصرّف يا علماء السلوك؟ عقدة المكتبة! عقدة بحر العرب! لكن رجاءً لا تسمّوه (عقدة عديّ).

أكثر ما يُعرض في المكتبة آنذاك كان من منشورات المكتبة الثقافية في لبنان، كروايات أجاثا كريستي وميشيل زيفاكو، أو من منشورات دار الكاتب العربي العائدة إلى قدري قلعجي، كـ(ألف ليلة وليلة)، و(سيرة سيف بن ذي يزن)، ولقد كانت الأخيرة تُطبع في نسخ فاخرة مزيّنة ببديع الرسومات، وهناك أيضا روايات مكتبة مصر، كأعمال علي أحمد باكثير، وعبد الحميد جودة السحار، ويوسف إدريس. قرأت كثيرا من روايات أجاثا كريستي آنذاك، وأكثر ما جذبني رواياتها التي تدور في البلدان العربية: كـ(جريمة في قطار الشرق)، و(جريمة في بغداد)، و(موعد مع الموت)، و(جريمة في وادي النيل)، الأخيرة حُوّلت فيلمًا سيُعرض في السينما بعد ستة أشهر. علمت فيما بعد أنّ كريستي التقت بزوجها الثاني عالم الآثار ماكس مالوان في العراق، وعاشت معه متنقلةً ما بين العراق وسوريا فترة من الزمن، لا بدّ أنّ ذلك ترك أثره على أعمالها. لكنني ما زلت لا أفهم سبب الانتشار العجيب لرواياتها في المكتبات العربية، خصوصًا في تلك الحقبة في الثمانينات، أتذكر أنني قرأتُ إحصائية لليونيسكو تفيد أنَّ كريستي هي الكاتبة الوحيدة التي تنافس شكسبير من حيث وفرة الترجمات إلى العربية.

ما زلت أحتفظ بنسخة الطفولة من (سيرة سيف بن ذي يزن). كانت منشورةً في مجلدين، وبصياغة الأديب المصري فاروق خورشيد، يتناول المجلد الأول صراع الملك سيف مع والدته قمرية، ويتناول الثاني رحلته إلى جزر واق الواق كي يخلّص زوجته منية النفوس. اقتنيت فيما بعد نسخةً كاملة في أربع مجلدات، لكني حين أقارن بين ما اشتريته في طفولتي، وما أراه الآن معروضًا في مكتباتنا، لا أملك إلا أن أتحسّر على صناعة النشر وتدهورها المستمر. الأغلفة كانت أكثر سماكة، والورق أعلى جودة، والعنوان مكتوب

بخط أجمل، ثم تأتي تلك الرسومات البارعة الرشيقة فتزيّن صفحات الكتاب. كنت -وما أزال- شديد الاحتفاء بوجود الرسومات والتصاوير في الكتب، مذهبي في ذلك مذهب أليس في بلاد العجائب، حين قالت متأففة وهي تطالع كتاب أختها: «وماذا نفعل بكتاب لا يوجد فيه تصاوير أو حوارات!»، ورغم أن أليس فتاة إنجليزية مدللة، وباعثها فيما قالت الكسل أكثر منه الولع أو الافتتان، إلا أنها أصابت كبد الحقيقة هذه المرّة، ربما لهذا السبب حظي كتابها بأجود أنواع التصاوير!

مكتبة الحرمين

هناك ثيمة تتكرر في قصص الفانتازيا والخيال، تحكي عن أناس يعيشون في مدينة مسوّرة، أو محاطة بصحراء أو بحر لا يجرؤ أحد على تجاوزه لما يشاع عنه من أخطار، ثم يتجاوزه البطل في أحد الأيام، فإذا بدنيا جديدة تنفتح أمامه، وإذا بالمدينة المسوّرة التي كان يحسبها العالم بأسره ما هي إلا غرفة ضيّقة. شعرت بمثل ذلك حين امتدت مشاويري السريّة، فقطعت شارع الإمام علي بن أبي طالب. كنت كلما خرجت من مكتبة (بحر العرب)، أرى على الضفة الأخرى مكتبة أخرى بعيدة تُدعى (مكتبة الحرمين)، لكن الوصول إليها يتطلب اجتياز تقاطع كبير، وشارع ذي مسارين، ولا أتذكّر إن كانت هناك إشارةٌ تضيء للمشاة أم لا، الأكيد أنّ حال المشاة في ذلك الشارع أشبه بحال الدجاجة في لعبة الأتاري القديمة حين كانت تحاول اجتياز الشارع فتنهرها السيارات الغاضبة. لكن وكما يحدث منذ بداية البشرية، كان الإغراء أكبر من الوازع الداخلي، فقطعت الشارع أخيرًا. تخيّلت منظر أمي وأنا أتهادى بين السيارات. لو كان مشوار بحر العرب سيغضبها، فإن مشوار الحرمين لا شك سيصيبها بإغماءة! دخلت المكتبة، فإذا هي تختلف تمامًا عما عهدته في بحر العرب، وإذا بعشرات الكتب الدينية والأدبية والتراثية بتجليد سميك وهيئة وقورة.

وجدت بين الكتب سلسلة تدعى (اختيارات من كتاب الأغاني) صنعها الدكتور إحسان عباس ونشرتها مؤسسة الرسالة، كدت أطير فرحًا. كنت قد قرأت قبل ذلك (أيام العرب في الجاهلية) و(أيام العرب في الإسلام) و (قصص العرب) وكلها من تصنيف واختيار محمد أحمد جاد المولى، وعلي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، فخلبت لبي تلك القصص، وتركتني متعطشا إلى مزيد، وكان ذلك المزيد هو هذا السِفر الذي يتكرر في كل القصص مرجعًا أساسيًا استمدّ المصنفون منه أغلب قصصهم. تناولت الجزء الأول عن الشعراء الجاهليين، والجزء الثاني عن الشعراء المخضرمين، وذهبت بهما إلى البائع، لا تكاد تحملني قدماي من السعادة. تناول المحاسب الكتابين باحثًا عن ثمنهما، فإذا بشاب -ممن كانوا يطلقون على أنفسهم طلبة علم- يتنزع الكتابين من يده وينظر إليّ وإلى البائع شزرًا. طفق الشاب يصرخ ويحتج: كيف تعرضون كتب هذا الرافضي المدلّس؟ ثم كيف تبيعونها على الأطفال؟ شرع المحاسب يعتذر ويعد بالتخلص من الكتب، بينما ابتلعت لساني وكأنّ الأرض ساخت بي. لا بدّ أنا هذا الشاب عقابٌ إلهي أرسله الله إليّ لأنني خالفت توجيهات والدتي. رجعت خائبا، خالي الوفاض، أتهادى إلى منزلي بحزن، لكن ما إن قطعت شارع الإمام علي بن أبي طالب، حتى وقفت مكاني، وقوّيت قلبي، ثم استدرت عائدًا إلى المكتبة. استرقت النظر متلصصًا فإذا بطالب العلم غادر المكان. اتجهت إلى المحاسب وسألته متوسلا: هل ما زال بإمكاني شراء الكتابين؟ فأخرجهما من تحت الطاولة، وطفق يشتكي ويتوعد ذلك الشاب الذي يتدخل فيما لا يعنيه. أخذت أنظر متعجبًا وقد أُخذت بفصاحته المتأخرة. أين ذهب هذا اللسان الذليق حينما كان المطوّع بين يدينا؟ ليس أجبن مني سوى هذا المحاسب الفصيح! رجعت بالغنيمة لا تسعني الأرض من الفرح، وانكببت عليهما سحابة نهاري ومعظم ليلي، كدت أحفظ ما بهما من القصص. ثم لم تزدني هذه المختارات إلا عطشًا إلى المنهل الأصلي، فطلبت من والدي أن يشتري هدية نجاحي كتاب الأغاني كاملًا. سألني مستنكرًا: هذا كتاب ضخم،

تتجاوز مجلداته العشرين عددًا، أين ستضعه؟ أخبرته أنني وقعت على نسخة زهيدة، تجمع كل ثلاثة أجزاء في مجلد، فابتاعها لي. علمت فيما بعد أنَّ هذه النشرة هي طبعة الحاج محمد أفندي ساسي المغربي التاجر بالفحّامين، وأنّ الشيخ أحمد الشنقيطي هو من صحّحها، وأظنني قرأتها غير مرة حتى كدت أحفظ قصصها، وعندما كبرت، اشتريت نشرة دار الكتب المصرية بوصفها أجمل النشرات وأحسنها، وهي ما أمتلكه الآن.

مكتبة طارق

ومما أتذكر من مكتبات طفولتي، مكتبة في الملز صغيرة تدعى (مكتبة طارق)، كان والدي يأخذني إليها بعد صلاة الجمعة. ما عدت أذكر هل كانت في شارع فاطمة الزهراء، أم بجانب بقالة الحنيشل، أم أين بالضبط؟ ذهب كل شيء ولم يبق في ذاكرتي سوى ما ابتعته منها. كانت تمتلىء بروايات جورجي زيدان عن دار الهلال، وبمؤلفات بسام العسلي عن دار النفائس، والأخير عسكري سوري، عرفت لاحقًا أنّه نفّذ واحدة من أخطر القفزات الحرّة في تاريخ سلاح المظليين، حيث لم يفتح مظلته إلا قبل أمتار قليلة من الأرض، وكان ممن انتفض على الوحدة ما بين سوريا ومصر عام 1961، صدرت له فيما بعد سلسلة تاريخية وعسكرية عنوانها: (مشاهير قادة الإسلام) قرأت فيها عن عقبة بن نافع، وعمرو بن العاص، ومعاوية بن أبي سفيان، وقتيبة بن مسلم، والمظفّر قطز، والظاهر بيبرس، والحاجب المنصور، وعبد الرحمن الناصر، والمعتمد وابن تاشفين، وكنت ألتهم آنذاك شِقّها التاريخي وأتجاهل شِقّها العسكري، ولو رجع بي الزمن ووقعت عليها الآن لقرأت شِقّها العسكري وتجاهلت التاريخي، ولقد أتبع المؤلف هذه السلسلة بأخرى عن (مشاهير الخلفاء والأمراء) قرأت فيها عن هارون الرشيد، ونور الدين زنكي، ومحمد الفاتح، ولم تكن بجودة الأولى.

أما روايات جرجي زيدان فلقد أذكت ولعي المبكر بالتاريخ والرواية، قرأت (فتاة غسان)، و(غادة كربلاء)، و(فتح الأندلس)، و(عبد الرحمن الناصر)، و(المملوك الشارد)، و(17 رمضان)، وغيرها من روايات، لكنني بقيت غير راضٍ عمّا أقرأ، وفي حين كان يُهاجم جرجي زيدان بتهمة تشويه التاريخ العربي والإسلامي، لم أكن معنيًا بتلك التهمة، إذ كنت قادرًا على التمييز ما بين التاريخي والخيالي بسهولة، مأخذي كان فنيًا صرفًا، إذ كانت شخصياته رغم الأسماء والملابس العربية تتصرف كما لو أنّها شخصيات فرنساوية في حبها وتطلّعاتها وهمومها وانفعالاتها وطريقتها في الحديث، وكأنها شخصيات من روايات ألكساندر دوما بدّلت ملابسها وغُيّر الأثاث المحيط بها فقط، مما كان يزعجني ويفسد انغماسي في القصة.

مكتبة دار العلوم

ومما أتذكر من مكتبات طفولتي، مكتبة (دار العلوم) الواقعة في العقارية بالملز في شارع الستين، لصاحبها أبي راكان عبد الله بن ناصر العوهلي الذي غادرنا حديثًا غفر الله له، وأظنني -إن لم أكن مخطئًا- زاملت ابنه راكانًا في المراحل الأولى الإبتدائية. كان الراحل صديقًا مقربًا من الوالد، لذا كنت أذهب مع الوالد إلى المكتبة، لينهمك بالحديث مع أبي راكان، بينما أتجوّل أنا بين الكتب والمطبوعات. كانت تُعرض هناك كتب من (دار الفتى العربي) حيث قرأت بعض إصداراتهم كـ(حكايات أيسوب)، و(الأمير الصغير) لأوسكار وايلد، وكانت تتوافر أيضا مطبوعات دار العلم للملايين، كسلسلة (المكتبة العالمية للفتيان والفتيات)، حيث قرأت (دون كيخوته)، و(البؤساء)، و(أحدب نوتردام)، و(الفرسان الثلاثة)، و(آيفنهو)، و(تاراس بولبا)، و(أوليفر تويست)، و(ديفيد كوبرفيلد)، و(قصة مدينتين)، و(كوخ العم توم)، و(حول العالم في ثمانين يومًا)، و(تمرد في السفينة باونتي)، وغيرها. أدين لهذه السلسلة بتنمية

شغفي بالروايات وانفتاحي على الأدب العالمي، ورغم اضطراري فيما بعد إلى إعادة قراءة كل هذه الروائع في لغاتها الأصلية-لأنّ السلسلة كانت من المختصرات- إلا أنّها مختصرات كُتبت بعناية، وضُبطت بالحركات، وزُيّنت بالرسوم، ومن الطريف كيف كانت تأثّر بي أغلفة هذه الروايات، فلقد أبغضت (أحدب نوتردام) أول وهلة لأنّ كوازيمودو رُسم على هيئة وحشٍ أخضر هو أقرب لهيئة (الهولك)، ونفرت من (البؤساء) لأنّ جان فالجان رُسم بهيئة رجل غزير الشعر للغاية وكأنه (تشوباكا) من (حرب النجوم)، لم تصلح علاقتي برائعة فكتور هوغو إلا بعد قراءة الترجمة الكاملة لمنير بعلبكي في خمس مجلدات برتقالية، وكانت مزيّنة بغلاف يُظهر فالجان وهو يطرق بحنان جهة اليتيمة كوزيت. أما (الفرسان الثلاثة)، فلقد وقعت بحب الغلاف -وبالتالي الرواية- منذ النظرة الأولى، إذ رسم المصوّر آتوس وبروتوس وأراميس بقبعاتهم الزرقاء وسيوفهم الفضيّة الطويلة وهي تلتقي في نقطة على اليسار، بينما في اليمين رسم ماي ليدي -عدوتهم اللدودة- بثوبها الأصفر الشفيف، وشعرها المصفوف بأناقة فوق رأسها، ولو لم يكن اسم الرسام على الغلاف لحلفت أنه رسام فرنسي، لكن -ويا للمفاجأة- هو الرسام المصري جمال قطب، الذي زيّن أغلفة نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وإحسان عبد القدوس، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ومثّل الفتوة والشخصيات المصرية أحسن تمثيل وأصدقه، عجيب كيف انتقل من الحارة المصرية إلى البلاط الفرنسي بهذه السهولة!

أكشاك الكتب

لكن الكتب لم تكن مقصورةً على المكتبات فقط، بل تُباع أيضًا في أكشاك للكتب تتوزع في المطارات، وفي الملاهي، والمحال التجارية. فمن كشك في مطار الرياض ابتعت (أيام العرب في الجاهلية) للبجاوي وأبو الفضل إبراهيم ومحمد أحمد جاد المولى، فإذا بي أدخل في عالم من الفروسية والشعر

والأنساب والبطولة والأدب. ومن كشك في السدحان اشتريت (جواهر الأدب) للهاشمي، فتعرّفت فيها على المعلّقات أول مرة، وابتعت كتب المنفلوطي المؤلفة والمترجمة جميعا، وابتعت السير الشعبية، كـ(الزير سالم)، و(تغريبة بني هلال)، و(فيروز شاه)، ومن كشك في ملاهي الخيمة ابتعت سير (الظاهر بيبرس)، و(ذات الهمّة)، وغيرهم، وأظنّ أنّ احتكاكي المبكّر بالسير الشعبية أدخلني في معضلة القصّ غير النهائي، فعندما قرأت (ألف ليلة وليلة) جُنَّ جنوني بحثًا عن نسخة يمكن أن تستغرق قراءة الليلة الوحدة فيها ليلًا كاملًا. غني عن القول أنني اقتنيت عشر نسخ من هذا الكتاب دون أقع على تلك النسخة المثالية والمستحيلة. وعندما سمعت زوج خالتي يحكي عن سيرة عنترة وكيف أنّه بكى عندما قتل الأسد الرهيص أبا الفوارس، جُنَّ جنوني، فلقد كانت نسختي المبتاعة من سوق الحميدية في دمشق تنتهي وعنترة حيٌ يُرزق! وكذلك حدث مع (سيف بن ذي يزن)، و(علي الزيبق)، إذ اكتشفت أنّ النسخ التي قرأتها كانت مهذّبةً ومختصرة بقلم الكاتب فاروق خورشيد، وبينما كان الراوي القديم ينزع إلى الإطالة والتكرار دون أن يفقد انتباه سامعيه ممن يرتادون المقاهي الشعبية، كان الأدباء العصريون أقصر نفسًا وأضيق عطنًا، فيكتفون بكتابة أجزاء بسيطة جدًا من السيرة كي لا يفقدوا انتباه قرّاءهم المساكين.

مكتبة والدي

لم أكن مضطرًا إلى الخروج من المنزل لقراءة الكتب، فلقد كانت هناك مكتبة والدي التي تشغل جدارًا كاملًا من غرفة الطعام، وبينما كان والدي -حفظه الله- يكدح في عيادته ليلًا ونهارًا من أجل أن يوفّر لنا لقمة عيش كريمة ويربّينا أحسن تربية وأنعمها، كنت أتسلل إلى مكتبته وكأني أبحث عنه في كتبه، وأستعيض عن غيابه بما يقرأه، فأفتش في (مُعجم البلدان)، وفي (البخلاء)، و(رسائل الجاحظ)، و(الإمتاع والمؤانسة)، و(رسالة الغفران)،

وغيرها من الكتب التراثية والأدبية والطبية، لكنّ أكثر من أثّر بي ودمغني بطابعه كان طه حسين، صادفت في مكتبة والدي كتبه: (حديث الأربعاء) بأجزائه الثلاثة، و(الفتنة الكبرى) عن عثمان وعلي وبنيه. وبينما يفتخر أناس بالتلمذة على كتب الرافعي، أو كتب العقّاد، أو كتب محمود شاكر، أفتخر أنا بالتلمذة على كتب طه حسين، وأظن أنني أدين له بكثير من الجرأة المعرفية والتشكك وإمعان النظر، هذه الخصائص جعلتني أجد دائما شيئًا جديدًا وطريفًا في التراث، وبينما يحثّ أساتذة الجامعات طلابهم على دراسة مواضيع تتجاوز امرأ القيس والمتنبي والمعرّي لأنّ هؤلاء قُتلوا بحثًا، ما إن أقرأ دواوين هؤلاء حتى تقع عيني على أشياء جديدة تكاد تصرخ من أجل أن يتناولها الدارسون فلا ينتبه إليها أحد. كل ذلك أدين به إلى عميد الأدب العربي.

حيّ الروضة

ثمّ انتقلنا إلى منزل جديد في حي الروضة أثناء دراستي الثانوية، فتغيّرت المكتبات التي أرتادها والكتب التي أبحث عنها. أتذكّر (مكتبة اللواء) التي كانت موجودة على طريق خريص، و(مكتبة المؤيد) التي ما زالت موجودة على شارع عبد الله بن رشيد بعد أن أقفل دورها الثاني وتحوّلت إلى قرطاسيّة. استمر ولعي بطه حسين فقرأت كلَّ ما كتب، وبدأت أقتني دواوين الشعراء، وأتعلم العَروض. كان ديوان (ذو الرُمّة) أول ديوان اقتنيته، تبع ذلك (ديوان عمر بن أبي ربيعة)، ثمّ (ديوان العباس بن الأحنف)، والمتأمّل في طبيعة تلك الدواوين يعلم أنَّ قلبي الغضَّ كان يبحث يومها عن شعر الحبِّ والغزل. قرأت أكثر الدواوين الجاهلية والأموية والعباسية والصوفية في طبعات رخيصة من منشورات (دار الكتاب العربي) أو (دار صادر)، وسأكبر لاحقًا لأكتشف أنّ كثيرًا من هذه النشرات إما مسلوخ أو واهي الصنعة ضعيفها، فأضطر إلى إعادة اقتنائها في نشراتها المثلى.

ثمّ حدث تطوران كان لهما شأنٌ كبير في توسيع دائرة القراءة لديّ. صرت أتقن القراءة بالإنجليزية -رغم أنني لم أبدأ بتعلمها إلا في المرحلة المتوسطة- وامتلكت سيارة مكنتني من زيارة مكتبات خارج محيط أقدامي الضيّق. امتدت طلعاتي الاستكشافية لتشمل فروع (مكتبة جرير) التي أخذ تتمدد بسرعة في أحياء الرياض، ولتشمل أيضا (مكتبة العبيكان) في طريق الملك فهد، و(مكتبة الشقيري) في شارع موسى بن نصير. كانت الأخيرة تحتوي ترجمات إنجليزية عديدة لأفضل الأعمال العالمية من منشورات بنجوين وسيجنت وأوكسفورد، فقرأت (يوجين أونجين) لبوشكين، و(نفوس ميتة) لغوغول، و(الجحيم) لدانتي، وقصص ومسرحيات تشيخوف، وأهم من كل ذلك (قصص إدغار آلان بو). هذا الأخير ترك أثرًا عميقًا في كتاباتي وأظن أنّ شبحه لا يزال يسكن قصصي. اكتشفت أيضًا دوستويفسكي، فقرأت له (منزل الأموات)، و(ليالٍ بيضاء)، و(مذكرات من تحت الأرض)، و(الجريمة والعقاب)، و(الأبله)، و(الشياطين)، و(المراهق)، و(الأخوة كارمازوف)، كل ذلك بترجمات إنجليزية قديمة من صنع كونستانس غارنيت وسيدني موناس. لا أدري لماذا لم أقع على ترجمات سامي الدروبي أو أسمع بها كغيري من القراء، لكني حين أنظر إلى الوراء أشكر الله على ذلك، فلقد ساعدني اضطراري إلى القراءة لهؤلاء المؤلفين بالإنجليزية إلى تجويد لغتي الناشئة.

اكتشفت أيضًا شعراء التفعيلة في تلك المرحلة من حياتي، حينما صادفت بدر شاكر السياب وأمل دنقل في مختارات صدرت ضمن مشروع (كتاب في جريدة). أولعت بهذين الشاعرين كثيرًا، وصرت أكتب التفعيلة على نمطهما، وضايقني اكتشافي مقاطعَ حُذفت من قصائدهم واستُبدلت بنقاط عديدة، كان ذلك سببًا إضافيًا للتنقيب عن دواوين هؤلاء الشعراء التي كان بعضها متوافرًا في جرير عن دار العودة، وبعضها الآخر ممنوعًا، إلى أن اشتريتها أثناء عطلي خارج المملكة، وهكذا قرأت لبدر شاكر السياب، ولعبد الوهاب البياتي،

ولأمل دنقل، ولصلاح عبد الصبور، ولنازك الملائكة، وغيرهم.

مرحلة هاليفاكس

قد يخال القارئ أو المستمع أنَّ وقتي كان مسخّرًا بالكامل لقراءة كتب الأدب، وهذا يخالف الحقيقة، فكما كنت منكبًا على كتب الأدب، كنت أيضا منكبًا على كتب الطب، وكما كان هناك وقت للاستجمام، كان هناك وقت للجد. حاولت -وما أزال- الفصل بين العالمين، فلا أتحدث عن الأدب في المستشفى، ولا أتحدث عن الطب في محافل الأدب، وأظن أني أدين لكثير من توازني لهذا الفصل. عندما أنهيت بكالريوس الطب والجراحة من جامعة الملك سعود، حصلت على بعثة من نفس الجامعة فسافرت إلى مدينة تدعى هاليفاكس في كندا من أجل دراسة طب الأطفال.

هاليفاكس مدينة جميلة، تقع على المحيط الأطلسي. وهكذا -ولأول مرة- وجدت نفسي -أنا ابن الصحراء- على مقربة من المحيط. زارني أخي أوس ذات مرة وأطلّ من الشرفة، فرأى سكة حديد، وطائرة، وسفينة الملكة ماري فعلّق ضاحكًا: يبدو أنّ جميع وسائل المواصلات في باحتك الخلفية! كان هناك طريقان تؤديان إلى مستشفى IWK للولادة والأطفال حيث أتدرب، طريق قصيرة تمرّ بمقبرة الصليب المقدس، وطريق طويلة تمرّ بشارع يُدعى (حديقة الربيع Spring Garden)، وغني عن القول إنني كنت أختار الطريق الطويلة أثناء انصرافي لأنها تمرّ بمكتبة.

كان اسم المكتبة (بوك مارك BookMark) وهو الحاجز المستخدم في الكتب، وكتأكيد على اسمها كان البائع يهديك حواجز ورقية كلما اشتريت كتابًا منهم. رغم مساحة المكتبة الصغيرة إلا أنها فتحت أمامي فضاءاتٍ فسيحة لم أكن أعرفها. لأول مرة وجدتني مهتمًا بالفلسفة والفنون التشكيلية، إضافة

إلى اهتمامي السابق بالشعر والرواية والتاريخ والبيوغرافيا. قرأت لأفلاطون وأرسطو وديكارت وشوبنهاور وهيجل ورسل ودريدا وفوكو وراولز، لكنَّ اثنين من هؤلاء تركا أثرهما الدائم عليّ ولولاهما ما كنت عديًا الذي تعرفونه: كانط، وكيركجارد. أما كانط فلقد جذبني عالمه الأخلاقي جدًا. لم أكن مهتما بتأسيساته الإبستمولوجية، ولقد بلغت مرحلة من حياتي جعلتني أؤمن أنَّ كثيرًا مما يروج تحت حقلي الإبستمولوجيا والميتافيزيقيا ويتناول حقائق تتجاوز الحواس هي مقولات خالية من الأهمية، وأنها محض أخطاء لغوية ومنطقية. على النقيض من ذلك أعجبني بناء كانط الأخلاقي، وإصراره على أن يكون الإنسان نهايةً بحدِّ ذاته لا وسيلة. جذبني أيضًا تصوّره للحريّة، فبينما يربط المشككون الحريّة بالانحلال والتفسّخ الأخلاقي، لا يتصوّرها كانط إلا مصاحَبةً بقدر من المسؤولية والانضباط البروسي الصارم، فالمَلَكة الحرّة هي تلك القادرة على التعرّف على الحكم الأخلاقي ومن ثم اختياره.

أما كيركجارد فليس الفيلسوف الأقرب إلى قلبي وحسب، وإنما الأكثر شبهًا بمزاجي. يوجد رف خاص في مكتبتي لا يحوي سوى مجلداته وأعماله، ولن أبالغ لو قلت إنَّ كل ما تعلمته عن الكتابة -في تلك المرحلة- أدين به لكيركجارد: طريقة التفكير، استخدام المفارقة، التحدث من وراء الأقنعة، أن أقول جملة لها ثلاثة معانٍ كل معنى لشخص محدد، النظر إلى الداخل، وهكذا.

اكتشفتُ أيضًا لوركا في مكتبة (بوك مارك). قابلني بوجهه الصقيل وشعره المصفف على غلاف أحد دواوينه فابتعته. انكببتُ على ترجمة قصائده وأغانيه إلى العربية، وفوجئت حينما اكتشفت أنَّ قصائده تصبح أجمل حين تُترجم بالعربية مقارنةً بالإنجليزية. كان لوركا يتغنى دائمًا بأصله الأندلسي والغجريّ. لا بدَّ أنَّ هذا هو ما جعل قصائده أكثر رشاقة بالعربية!

اكتشفت أيضًا في سنتي الأخيرة في هاليفاكس مكتبة تُدعى (شونر Schonner Books Ltd) تقع قريبًا من شقتي وتبيع الكتب المستعملة. لا

زلت ألوم نفسي على تأخّري في ارتياد مكتبات الكتب المستعملة هناك، إذ إنَّ هاليفاكس من أقدم مدن كندا، ولذا كان حريًا أن تمتلئ مكتباتها بالطبعات القديمة والنفيسة وبأثمان زهيدة. ابتعت من هناك كامل أعمال ألكساندر دوما، كانت من نوع الروايات التي تأتي بحجم الجيب، مزيّنةً بالرسومات الداخلية، وعليها إهداء مؤرخ بتاريخ 1932، مما يعني أنّ مالك المجموعة السابق كان يقرأ هذه الروايات قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية. أظنه كان سيضحك لو قال أحدهم إنَّ كتبه ستنتهي في الرياض!

مرحلة إدمنتون

بعد إنهائي زمالة طب الأطفال، انتقلت إلى مدينة إدمنتون في ألبيرتا لدراسة أمراض وزراعة الكلى لدى الأطفال. كنت قد تزوجت قبلها بسنة، مما دفعني لاقتناء سيارة، وهكذا صارت كل مكتبات إدمنتون مهددة بزيارتي في أي لحظة. كنت أسكن على مقربة من الوايت آفينيو Whyte Avenue وهي الجادة الرئيسة في إدمنتون، تشقّها من الشرق إلى الغرب، وتأخذ المرء إلى جامعة ألبيرتا ومستشفى ستولري للأطفال حيث أعمل. كانت هناك أربع مكتبات تتوزع على طول الجادة، إحداها مكتبة تشابترز Chapters وهي أشبه بمكتبة جرير عندنا، أو بمكتبة (بارنز أند نوبل) في أمريكا، وتتوزع فروعها في جميع مدن كندا. أظنني اشتريت منها ما ملأ عشرين كرتونًا قبل عودتي إلى الرياض.

كانت هناك أيضا مكتبة الحمراء Alhambra، ومكتبة شيرود دودة الكتب The Sherwood Park Bookworm، ومكتبة وي بوك إن WeBookIn حيث توجد قطة سوداء غريبة الأطوار، ما إن تصعد إلى الدور الثاني حتى أنزل، وما إن تنزل حتى أصعد. كل هذه المكتبات كانت مخصّصة لبيع الكتب المستعملة، وهكذا اشتريت بعض المجموعات الكاملة القديمة كفّارةً لما ضيّعت في هاليفاكس، فاقتنيت كامل أعمال والتر سكوت، وكامل أعمال بلزاك.

وإن أنس لن أنسى يومًا عاصفًا سقطت فيه الثلوج بغزارة فوق إدمنتون حتى كادت تدفنها، وحتى ألجأت الناس إلى بيوتها. لسببٍ ما، قرّرنا أنا وزوجتي أن نركب سيارتنا ونذهب بابنتنا حلا إلى مكتبة تشابترز Chapters بعد أن قرأنا أنها لم تُغلق كغيرها من المتاجر. كانت الحرارة تحت الصفر بثلاثين درجة، والثلوج ما زالت تسّاقط بغزارة، وكادت السيارة تلعب بنا ذات اليمين وذات الشمال، إلى أن وصلنا المكتبة، فلما دخلناها إذا بها دافئة، وإذا بها مضاءة، وإذا بها شبه خالية، إلا من موظفيها، ومن الموسيقى التي أخذت تصدح في أرجائها. وبينما صحبت زوجتي طفلتنا إلى قسم الأطفال كي تلعب، أخذت أتهادى بين الكتب، وأقلّب في العناوين، شعرت أنني في جنة.

العودة إلى الرياض

عندما رجعت إلى الرياض، اكتشفت أنَّ القراءة حصرًا بالإنجليزية طيلة هذه السنوات الثمان، والترجمة إلى العربية دون تبصّرٍ فيها، أفسدا لغتي الفصحى تمامًا، وجعلاني أفكّر وأتحدّث بمنطق الجمل الإنجليزية، ومن يقرأ قصصي في مجموعتي الأولى (حكاية الصبي الذي رأى النوم) سيلاحظ هذا الشيء. لكي أصلح عوار لغتي انكببت على مؤلفات الجاحظ، والتوحيدي، والمعري، والتنوخي، وغيرهم من أرباب البيان. صرت أقرأ بالتناوب، مرةً بالعربية، ومرةً بالإنجليزية، وأظنني استطعت أن أصلح كثيرا من هنّاتي اللغوية وما زلت أفعل. أصبحت مكتبتي العربية تماثل الإنجليزية حجمًا، ويعود الفضل في اقتناء محتوياتها إلى مكتبات الرياض الحالية: الرشد، والتدمرية، والتراثية، وجرير، وغيرها من المكتبات. أما الطبعات الأصلية، والنشرات المثلى للدواوين فوجدت عددًا كبيرًا منها في مكتبة نوادر الكتب لصاحبها الكُتبي الحاذق مزيد العصيمي.

عندما استقرّيت في بيتي الحالي قبل عشر سنوات، اخترت إحدى الغرف

الواسعة وجعلتها مكتبةً لي بمباركة زوجتي. أحضرت حرفيًا بنى لي مكتبةً خشبيةً متينة على طول أحد الجدران، أسوةً بمكتبة والدي القديمة في الملز. أفرغت الكراتين العشرين التي أتيت بها من كندا فاستقبلتها بأريحية. لكنني بعد بضع سنوات اضطررت إلى استعمال جدار ثانٍ، ثم بعد سنوات استعملت الجدار الثالث، ولولا أن أحجب نور الشمس وأصبح خفّاشًا لاستعملت الرابع. وضعت الكتب أمام الكتب، ثم وضعتها فوق المكتبة حيث لا أصل إلا بالسلالم، ثم وضعتها على الطاولات، والمكتبة في كل مرّة ترضى وتبتلع، لكنّ أخشى ما أخشاه أن تتجشأ المكتبة ذات يوم وتستفرغ كل ما أفرغته في جوفها من كتب!

***

والآن، بعد أن فرغت من الكتابة وأعدت قراءة ما دبّجته لا يسعني سوى الابتسام. هل هذا وقوف على الأطلال، أم طريقة ماكرة ومباشرة لسرد حياتي عليكم؟ لكن ما الغرابة في ذلك، فأنا لا أتذكر يومًا من حياتي لم أقرأ فيه. إن كنت سأكتب سيرةً عن قراءتي، ستتحول بالضرورة إلى سيرة حياتي. ماذا أدين للقراءة؟ طوال هذه السنوات الأربعين من عمري، لم أجرّب الملل قط، لأنَّ الكتب كانت دائمًا إلى جواري.

الكاتب والأسلوب[1]

طُلِب مني الحديث عن تجربتي في كتابة القصّة القصيرة، وهذه ورطة، ليس لأني لا أحبُّ الحديث عن نصوصي، فأنا مهذار كما يعرف بعضكم، وإنما لأني في محفل من النقّاد، وبعض النقّاد -كما لا يخفاكم- لا يغيظه شيء مثل أن يتحدّث كاتب عن نصِّه، وقد يكون الناقد أكثر مرونةً وأرحب صدرًا فيقول: دعوه يتحدّث، إنما هي قراءة بين قراءات، وتأويل مثل باقي التآويل، وهذا جيدٌ حسن، بل حسنٌ جدًا.

ولقد درج الأدباء على التحايل للخروج من هكذا ورطات، ولو فكّرنا مليًا لاكتشفنا أنَّ الكتابة نفسها لا تعدو أن تكون حيلة للتعاطي مع ورطة الحياة، فهذا إدغار آلان بو، الكاتب الذي أعدّه أبًا شرعيًا لفن القصة القصيرة، عندما لم يفهم النقاد ما كان منهمكًا في خلقه، احتال، وكتب مقالةً وقّعها باسمٍ مستعار، وقال بالفم الملآن إنَّ بو -يقصد نفسه- رفع الحكاية البسيطة إلى مشارفَ غير مسبوقة، وصنع منها فنًا جديدًا يفوق الرواية ببراعته. لكن اطمئنوا، لن أفعل ذلك، فأنا لست بو اعتدادًا بالنفس، وأنا لست بو في سوء ظنه بالنقاد، إنما سألجأ إلى حيلة أكثر تلطفًا للتحدّث عن نصوصي، سأجعل ورقتي هذه شيئًا أشبه بالتأمل في عموم التجربة، وعندما أضطر إلى التمثيل بنماذج من قصصي، سأستخدم قصصًا جديدة لم أنشرها بعد، أو مشاريع ما زالت في طور التكوّن، وهكذا سأفوّت الفرصة على كل شخص يريد قطع الحبل السريّ الذي يربط النصَّ بكاتبه.

وأول تأمّل أحب أن أشرككم إياه يدور حول أهمية المحاكاة في صنع

(1) ورقة أُلقيت في ملتقى اللغة العربية الثالث للأدب السعودي الجديد في الجامعة العربية المفتوحة في الرياض بتاريخ 10 أبريل 2018 ، وكان عنوان الورقة الأصلي (هل يختار الكاتب الأسلوب، أم الأسلوب الكاتب؟).

الكاتب. لقد بدأتُ الكتابة مع أول كتاب قرأته. كنت لا أقرأ شيئًا إلا حاكيته: قرأت سير عنترة وحمزة البهلون والزير سالم وسيف بن ذي يزن، فكتبت ثلاث أو أربع سير على منوالها. قرأت ألف ليلة وليلة، فملأتُ كرَّاسًا كاملًا بقصص خيالية تمتلئ عفاريتًا ودراويشَ وخلفاءً وأسميته (مائة ليلة وليلة). قرأت ابن بطوطة، فاختلقت رحلاتٍ لا أقرأها الآن إلا وأنفجر ضاحكًا لسذاجتها. قرأت أجاثا كريستي فكتبتُ قصصًا بوليسية على منوالها. لم يبق فن ولا نوع إلا حاكيته، حتى كتب التاريخ والتراجم لم تسلم من المحاكاة والتقليد. وهذا يذكّرني بقصة طريفة حصلت لي مع والدي -حفظه الله- لا أظنه يذكرها. اشترى لي والدي رواية (تاراس بولبا) للكاتب الروسي نيقولاي غوغول. أظن بعضكم قرأها أو شاهدها فلمًا. تؤرّخ الرواية للصراع الذي دار بين القوزاق والبولنديين، وغني عن القول إنَّ الرواية أعجبتني وألهبت بمشاهدها الحربية خيالي الفتيّ، وهكذا، ما إن أنهيتها حتى شرعت أحاكيها، فصوّرت مشاهد شبيهة، لرجل يسدد بندقيته، وآخر يلقي أنشوطته، وآخر يضرب بمهمازه، لكني نقلت الوقائع بالكامل إلى بيئة أفغانية، ولكم أن تتخيلوا هلع والدي حين قرأ الكُرّاس، حسب أني سأغادر غدًا للجهاد في أفغانستان. قد تضر المحاكاة صاحبها، خصوصًا إذا وقع تحت سطوة كاتب كبير، يظهر أسلوبه غصبًا في كتابته، حينها يتحوّل المحاكي إلى مجرد ظل. لكن إن قرأ الكاتب آلاف الكتب، وحاكى آلاف النماذج، واستفاد شيئا أعجبه من كل واحد منها، حينها سيصعب الاهتداء إلى النماذج المحاكاة لكثرتها، وسيظن الكاتب أنه نجح في التضليل كي لا يُفتضح، لكنه في حقيقة الأمر طوّر أسلوبًا خاصًا به، وسيصبح أنموذجًا للمحاكاة مستقبلًا.

ثاني التأملات سؤالٌ ما أزال أطرحه على نفسي، ومفارقة لا أنفكُّ أعجب منها: كيف أصبحتُ كاتب قصة قصيرة؟ نشأت لا أفضِّلُ شيئًا فوق كتب الرواية والشعر، وكان معظم قراءاتي الأدبية تتركّز في هذين الفنين،

أقرأ المسرح حينًا، وقد أقرأ القصة، لكن متعتي الكبرى كانت في الرواية، فكيف انتهى بي المطاف كاتب قصة قصيرة؟ من هنا اخترت عنوان ورقتي: (هل يختار الكاتب الأسلوب، أم الأسلوبُ الكاتب؟). ولعلَّ الأنسب قبل أن أجيب على هكذا سؤال، أن أطرح تصوّري لمفهومي الرواية والقصة. قد تحتار في التفرقة بين النوعين، وقد تلجأ إلى المراجع لتتبيّن الفرق، وقد تقرأ ما يقترح الفرق في عدد الصفحات أو الحجم، لكنك تدرك -في قرارتك- أنَّ اعتماد عدد الصفحات للتفريق يشبه اعتماد عدد السنوات للتفرقة بين الطفولة والرجولة، لا بدَّ أن نلجأ إلى تعريف وظيفي بدل الكميّ للتفرقة بين النوعين. لقد نشأت الرواية -أول ما نشأت- بهدف محاكاة الحياة، ولعلَّ أهم ما يشغل كاتب الروايات الكلاسيكية هو تفاعل الشخصيات مع بعضها، وكيف تتدافع بأقدارها ويؤثّر بعضها على بعض، لذا يكثر دور الصدفة في الروايات القديمة، وتكاد تكون بطلًا فاعلا في أغلبها. ثم سقطت أهمية هذا السؤال، وأصبح المعمار هو الشغل الشاغل للرواية، فبعد أن كانت تحاول محاكاة معمار الحياة، ها هي تحاول أن تقيم معمارًا آخر خاصًا بها، قد يكون لغويًا، أو شكلانيًا، ومن قرأ (عوليس) لجيمس جويس، وكيف بناها على شكل (الأوديسة)، يعلم أن المعمار كان همًا أساسيًا فيها. أما القصة القصيرة، فلقد نشأت -أول ما نشأت- كي تعالج فكرةً أو عاطفةً واحدة. نحن مدينون -كما أسلفت- لإدغار آلان بو، كقاصٍ وناقدٍ حصيف، استطاع أن يتبيّن السمات الرئيسة لهذا النوع الأدبي المنبثق، ومقالته التي كتبها عن (حكايات حُكيت مرتين Twice-told tales) لناثانييل هوثورن، تكاد تكون منشورًا مؤصِّلًا لفنِّ القصّة القصيرة. اقترح بو في مقالته أنَّ القصة نوع أدبي يُقرأ في جلسة واحدة، وتتناغم جميع عناصره لخلق عاطفة واحدة، حتى لتخال أنَّ القصة القصيرة نوعَ من المختبر، تلجأ إليه لإحداث هذه العاطفة الواحدة، أو لاختبار تلك الفكرة الواحدة، وهذا بالضبط ما كنتُ أحتاجه حين شرعت بالكتابة الجديّة. كنت يومها أدرس في كندا، وأقرأ بشكل مكثّف في ميادين فلسفية مختلفة

كالأخلاق والميتافيزيقيا والجماليات، وكنت أحتاج أن أختبر هذه الأفكار الفلسفية المجرّدة، وليس هناك طريقة أفضل لاختبارها من وضعها في سياق. وهكذا تهالكت على فن القصة، ووجدت فيها ضالتي، وتطوّرت كثيرٌ من أفكاري واكتسبت نضجًا حين عولجت داخل هذا المختبر الذي نطلق عليه اسم (القصة القصيرة).

هنا أصل إلى تأمّلي الثالث، أو سؤالي الثالث: لماذا القصة التاريخية بالذات؟ إنَّ من قرأ لي يعلم أنني لا أكون في أفضل حالاتي وأكثرها انشراحًا إلا عندما أكتب قصة تاريخية. ولقد كنت أتنكّر لهذا الشيء أول أمري، ثم بدأت أقتنع به وأسعى إلى فهمه. حوت مجموعتي الأولى (حكاية الصبي الذي رأى النوم) ثماني عشر قصة، عشرة منها تاريخية. وحوت مجموعتي الثانية (أمثولة الوردة والنطاسي) أربع عشرة قصة، عشرة منها تاريخية. وأكتب الآن مجموعة ثالثة سأدعوها (منمنمات) أحاول أن أستعير فيها بعض تقنيات هذا الفن البصري الجميل وأستعمله في قصصي، وستكون كلها تاريخية. والحقيقة، أنني كلما كتبت في التاريخ، ازددت تبصّرًا وفهمًا لطبيعته الهلامية الشائكة. ينظر كثيرون إلى التاريخ كأرشيف وقائع وحقائق وقعت قبل زماننا، بينما أنظر إليه كنسيج معقّد متشابك من الحقائق والأكاذيب والقصص والعواطف والتطلّعات والأماني. لا أزال أذكر جدالا نشب بيني وبين أحدهم حول نص يدور في حقبة تاريخية. عبتُ على النص ضعف سرده، وقلت إنه أوهى من أن يوضع إلى جانب أي رواية في تاريخ الطبري. رد غريمي مستنكرًا: كيف تقارن؟ التاريخ تاريخ، والقصة قصة! هذا حقيقة، وهذه خيال! لم أجبه، فكيف لي أن أفهمه أنَّ هناك آلاف القصص الموضوعة تسللت إلى التاريخ من بابٍ فنيّ، وآخر خلفي، وآخر أمامي، ومن النافذة، وفوق الجدار، حتى أصبح التاريخ نسيجًا متشابكًا معقّدًا يصعب فكُّه. يرى كثيرون أنَّ التاريخ ماضٍ مضى وانقضى، بينما أرى التاريخ شيئًا مضارعًا، واللحظة التاريخية لحظة مستمرة لا نزال نعيشها. فنحن

نستشهد بامرئ القيس والمتنبي وشوقي بصفة يومية، ونعاني عواقب الفتنة التي نشبت بين علي ومعاوية قبل ألف وأربعمائة عام. وليس هذا حكرًا على العرب، بل تتشاركه الشعوب، فهوميروس وهوراتيوس ولوكريتيوس لا يزالون يعيشون بين الشعوب الغربية فكرًا وتأثيرًا، ولحظة اجتياز يوليوس قيصر نهر روبيكون لا زال يتردد صداها في حاضرهم. وهكذا تعلمت أنني حين أكتب قصة تاريخية لا أهرب إلى الماضي، وإنما أكتبها في فضاء تاريخي مضارع. إنَّ الأمر ليس رجوعًا إلى الوراء، وإنما أشبه بطاقة قماش تفتحها وتمدّها حتى تصبح بين يديك، وأنا أريد أن أكتب قصصي في هذا الجزء من القماشة الذي أمسكه بين يديّ.

سأتحدّث عن قصتين فرغت من كتابتهما حديثًا. سأستخدمهما لأشرح كيف أتعاطى مع القصة والتاريخ. كنتُ مشغولًا إلى وقت قريب بموضوع الجمال والعنف، وكيف يمكن أن يُدمِّر الإنسان أشياء جميلة لا لشيء إلا لجمالها. فكّرت في استخدام قصة ديك الجنّ التاريخية، فلطالما شغلني هذا الشاعر الشقيّ الذي قتل جاريته ثمّ ما انفكَّ يبكيها. لكنني لم أعرف كي أتناولها. بقي ديك الجن متواريًا في جمجمتي سنوات طويلة، ينتظر الطريقة التي يندفع بها ممتشقًا سيفه. استمر الأمر هكذا إلى أن وقعت عَرَضًا على قصيدة لأبي تمام وأنا أقرأ في ديوانه الضخم. قصيدة متواضعة، لا أحد يذكرها لضعفها وهلهلتها، لكنها منحتني -بكل سخاء- الزمان والمكان اللذين ستدور فيهما قصتي. يمدح أبو تمام أحد أعيان حمص فيقول:

أنا في ذمّةِ الكريمِ سليما	نَ السليمِ الهوى الرئيفِ الهُمامِ
نُطتُ همّي مِنهُ بهمّةِ قَرْمٍ	ثقّلت وطأتي على الأيّامِ
بحُسامِ اللسانِ والرأيِ أمضى	حين يُنضى من الجُرازِ الحُسامِ

إلى أن يقول:

أنـا ثـاوٍ بحمـصَ فـي كلِّ ضـربٍ　　　مـن ضـروبِ الإكثـارِ والإفحـامِ

كلُّ فـدمٍ أخـافُ حيـن أراهُ　　　مُقبِلًا أن يشـجّني بالسـلامِ

رافعًا كفَّـهُ لبرّي فـلا أحْـ　　　ـسبهُ جاءني لغيـر اللطامِ

فبحقّي إلّا خصصـتَ أبـا الطّيـ　　　ـبِ عنّي بطيّبٍ مـن سـلامي

وثنائي مـن قبـل هـذا ومـن بعـ　　　ـدُ وشكري غـضٌ لعبـدِ السـلامِ

فجأة، وجدتني وجهًا لوجه مع سليمان بن نصر وأبي تمام وديك الجن وابن عمِّه أبي الطيّب الذي ضرّاه على جاريته حتى قتلها. تخيّلتهم في جلسة لهو في أحد البساتين المحيطة بحمص. كان قد مضى على مقتل ورد الجارية عشرة أعوام. ماذا سيحدث لو دارت الأقداح ثلاثًا، في كل مرّة تغنيهم القينة صوتًا، حتى إذا اشتدّت وطأة السُكر بديك الجن، أشار سليمان بن نصر -صاحب البستان- إلى إحدى قيانه، فغنّت صوتًا صنعته على قصيدة ديك الجن:

يـا طلعـةً طلـع الحِمـامُ عليهـا　　　وجنـى لهـا ثمـرَ الـردى بيديهـا

كيف سيتصرّف ديك الجن؟ فرغت من القصة حديثًا، وكانت أبرع قصصي، عالجت فيها ثيمة الجمال والعنف كما أريد تمامًا، ولو لم أقع على تلك القصيدة الغثّة في ديوان أبي تمام لما تحقق شيء من ذلك.

المثال الثاني قصة تجري أحداثها في مكتبة الحكم المستنصر، وتعالج موضوع المحاكاة الذي حدّثتكم عنه أول الورقة. مكتبة الحكم المستنصر -كما تعلمون- من المكتبات الأسطورية حجمًا، قيل إنَّ عدد فهارسها أربع وأربعون فِهرسة، في كل فِهرسة خمسون ورقة، ليس فيها إلا ذكر أسماء الكتب والدواوين. وكأي قارئ نهم، خلب لبّي هذا الوصف، وشرعت أحلم بكتابة قصة عنها، لا لشيء إلا كي أدخلها. بنيتُ قصتي على رسالة فُقِدت للجاحظ،

ضاعت من المكتبة، وخاف الخازن بطش مولاه الحكم المستنصر لو علم بضياعها، فلجأ إلى حِرفيّ يمتهن التزوير، وطلب منه أن يؤلّف رسالةً على منوالها ينحلها أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. لن أفسد القصة عليكم، لكن سأكتفي بالقول إنَّ جودة القصة تعتمد بالكامل على المقاطع الثلاث التي ترد منحولةً على لسان الجاحظ. كيف سأكتب على نمط أبي عثمان؟ إنها ورطة ،ورطة كبيرة، لكنها ورطة محببة. حاولت كتابة المقاطع الثلاث، وأردت أن أجرِّبها على أصدقائي، وبالأخص صديقًا بينهم أعدّه من أكثر الناس بصرًا بالأدب القديم. كتبتُ المقطع، وأرسلته، كان يجري على هذا المنوال: «واعلم حفظك الله أنَّ الفاصل بين الليل والنهار لحظة، والمسافة بين المرء وظِلّه خطوة، والحائل بين حال الجِدِّ وحال الهزل ضحكة، وأنَّ الصورة تنسلُّ في لبوس الأصل كما ينسلُّ الذئب في لبوس الغنم حين يأنس في الراعي قرمًا إلى اللحم، وما أعلم قرمًا أحوج إلى إشباع من شهوة الضحك، ومن الحاجة إلى سماع النكتة الحارّة، والطرفة المليحة، والقصّة المُنمّقة» إلى آخر هذا الكلام المختلق، ثم وضعتُ تحته معقوفتين، وكتبت: الحيوان، ج2 ص147، ثم قلت متغابيًا: لم أفهم! ماذا يعني أبو عثمان؟ فاندفع صاحبي -حفظ الله روحه- يشرح ويخوض في علم الكلام والفلسفة، وقال إنَّ هذا من معاني أبي عثمان العويصة، وهتف آخر: الله على جمال الاقتباس! وعندما اعترفت أنني واضع هذا الكلام، كادوا أن يبطشوا بي ضربًا وشتمًا، واندفعوا يقولون إنه كلام غث متهافت، وكأنهم لم يتغزلوا به قبل ثوانٍ معدودات، وأنا لا ألومهم، فالصورة تنسلُّ في لبوس الأصل كما ينسلُّ الذئب في لبوس الغنم حين يأنس في صاحبه قرمًا إلى اللحم، وهذا بالضبط ما تعالجه القصة. لا أريدِ أن أسترسل في الأمثلة كي لا تخرجوا بانطباع ينسبني إلى الاحتيال، لكن تذكّروا كلمتي الأولى في أول الورقة حين قلت: إنَّ الكتابة لا تعدو أن تكون حيلة للتعاطي مع ورطة الحياة.

جثّة أمام منزل جوته[1]

في إحدى صباحات يناير الباردة سنة 1778، أفاق الشاعر فلهلم فون جوته ليُفاجأ بجثة انتُشِلت من نهر إيلم في الجزء المتدفّق أمام منزله. كانت الجثة لفتاة منتحرة، وهو أمر من شأنه أن يبعث القشعريرة في جسد الشاعر الشاب، خصوصًا أنَّه يعرف الفتاة البالغة ثمانية وعشرين سنة. اسمها كريستيانا فون لاسبيرج، ابنة أحد ضباط فايمار، وتعمل ضمن آنسات البلاط. لكنّ ما زلزل قلب الشاعر وجعل للحادث وقعًا ثقيلًا على نفسه هو الكتاب الذي وُجِد معها. كانت الجثة الباردة تخفي بين ثيابها نسخةً من روايته سيئة الذكر (آلام الشاب فارتر).

كان جوته في أوج شبابه آنذاك، بلغ التاسعة والعشرين من العمر، وانتقل من فرانكفورت إلى فايمار بدعوة من أميرها كارل أغسطس كي يعمل مستشارًا عنده. نشر قبلها بأربع سنوات روايته (آلام الشاب فارتر) فحققت نجاحًا مدويًّا، وقفزت بمؤلفها الشاب إلى عالم الشهرة، لكن مسيرتها الناجحة تلطّخت بحوادث الانتحار التي ارتفعت بعد صدورها. كانت تلك هي المرة الأولى التي يُكتب فيها عن الانتحار بهذه الطريقة المُمجِدّة والمنتشية، وهو ما سيصبح تقليدًا في الأدب الرومانسي، حيث الموت قفزة إلى المطلق، وحيث سيقدِم أديب عبقري -لكن مخبول- من نمط هاينريخ فون كلايست على قتل صديقته ثم إفراغ رصاصة في جمجمته. تحكي (آلام الشاب فارتر) قصّة عاشق شاب يقع في غرام زوجة صديقه، وعندما يجد نفسه أمام جدار مغلق حيث لا يستطيع أن ينال الوصل ولا أن يخون صديقه يقدِم على الانتحار كحل لمشكلته. انهالت اعتراضات النقّاد على جوته قائلين إن روايته تشجع

(1) كُتبت بتاريخ 16 أغسطس 2013.

على الانتحار، لكنَّ الشاعر الشاب -الذي اعتمد على تفاصيل عديدة من حياته- كان يجيب بعناد: ليس صحيحًا، أنا أكبر دليل على بطلان مزاعمكم. إنَّ مجرد كتابتي لها ثم عيشي بعد ذلك دليل على انتصار الإنسان عندما يحوّل الألم إلى فن.

لكن كيف له أن يتصالح مع الألم وشعور الذنب والجثة الباردة ملقاة الآن أمام منزله وهي تمسك بكتابه؟ هل أحس سالينجر بنفس شعور الذنب عندما سمع أنَّ قاتل جون لينون كان يمسك بروايته (الحارس في حقل الشوفان)؟ هل أحس كوبريك بنفس الشعور عندما أجج فيلمه (البرتقالة الآلية) موجةً من العنف تشبه ما جاء في الفيلم؟ هل أحسَّ الموسيقار ريزو سيريس بنفس الشعور عندما أشعلت أغنيته (الأحد الكئيب Gloomy Sunday) موجات من الانتحار؟ لا بالطبع، فالضحايا في الحالات السابقة أسماء بعيدة لا معنى لها، أما في حالة جوته فهي جثة باردة وحاضرة أمام منزله. إنها ذكرى يستطيع أن يمنحها صوتًا ووجهًا. كان من شأن الحادثة أن تدفع بأي فنان إلى الاضطراب والشكّ في فنِّه، ما عدا جوته، ذلك الرجل العقلاني الصارم، إنه ليس رجل انفعالات كهولدرلن وكلايست ونوفاليس، وإنما عقلاني مفرط في عقلانيته، وقد يصل بعقلانيته حدود الأنانية الباردة. إنه التجسد الأمثل لعصر الأنوار، وهي مفارقة كبرى، أن يكون هذا الرجل معبود الرومانسيين، قدوتهم وخصمهم في نفس الوقت. هذا الرجل الذي يؤمن حد الهوس بأولوية العقل النوراني.

يذكر ديفيد لوك في معرض حديثه عن جوته أنَّ قوة الأخير تكمن في طبيعته البروتيانية Protean gift[1]. كان هذا الرجل الألماني الصلب الذي يقطر شعره عذوبة ونغمًا يؤمن بقدرته على الانبعاث من جديد. كان يحوّل كل تجربة -مصيريّةً كانت أم تافهة- إلى مناسبة يطرِّح فيها جلده القديم لينبعث متوهجًا من جديد. قد تكون تلك التجارب علاقات غرامية، أو سفرًا إلى إيطاليا، أو

---

(1) طبيعة بروتيانية: نسبة إلى إله التحوّلات بروتيس.

لقاءً بأصدقاء من نمط هيردر وشيللر، أو موت قريبٍ أو قريبة. إنه يحوّل كل تجربة كهذه إلى مناسبة للانبعاث والولادة بقدرات جديدة وشبابٍ غضّ. ما السرُّ إذن في قدرته على النتاج -بدون كلل أو انقطاع- خلال سنين حياته الثلاث والثمانين؟ لا أعرف فنانًا آخر استطاع أن ينتقل بهذه المهارة من فن إلى فن مثل جوته. ذهب إلى المسرح فأنتج (فاوست). ذهب إلى الرواية فأنتج (فيلهلم مايستر) و(آلام فارتر) و(تجاذبات اختيارية). لكنه سيظل -وهكذا يجب أن يُعرف- أعظم شاعر طوّع مفردات اللغة الألمانية الخشنة لتصبح نغمًا وموسيقى. لا أظن أنَّ هناك شاعرًا ألمانيًا آخر ينافس جوته في عدد القصائد المغنّاة، اللهم عدا هاينريش هاينه.

وهكذا، حوّل جوته هذا الحادث المرتبط بالألم والذنب إلى مناسبة لصنع قصيدة. لا يزال نهر إيلم يتدفق بخريره العذب أمام منزله. إنه بقعته المفضّلة كي يتجوّل ليلًا متطهِّرًا من متاعبه وأفكاره. ها هو البدر يملأ السماء ويغمر الحقول بنوره الفضيّ. وها هي الأجمات -ومثلها الأحراش- تطقطق وهو يسير بقدمه المثقلة فوق أوراقها الميتة. كيف سيحرر هذه الأماكن المحببة من الشبح العالق والذكرى المُرّة؟ جواب جوته بسيط: اجعل لها صوتًا! وهكذا، بدل أن ترتبط هذه الأماكن بالجثة الباردة سترتبط بقصيدة، ويتحوّل كل الألم والذنب إلى موسيقى ونغم.

قصيدة (إلى القمر An Den Mond) من أعذب قصائد جوته وأشهرها، وهي مما حوّله الموسيقار شوبير إلى أغانٍ. اقترح فريتز -ابن عشيقة جوته- أنَّ الأخير كتبها عن كريستيانا فون لاسبيرج، تلك الفتاة التي وُجِدت منتحرةً أمام منزله. يشكِّك بعض النقاد بهذه القصة، أما أنا فلا أستطيع الفكاك منها بعد قرآتها. لقد اكتسبت القصيدة معنى جديدًا وحزينًا وغنيًا، ولعلَّ مما زاد المسألة تعقيدًا وجود أكثر من نسخة للقصيدة، وانكباب جوته عليها تنقيحًا وتشذيبًا وحذفًا، حتى كادت تختفي ملامح الجثة لتصبح قصيدة غرام تتحدث

عن آلام شاعر شاب خانته عشيقته. لكن هل استطاع جوته التخلّص حقًا من صوت كريستيانا فون لاسبيرج؟ أكاد أسمعها في كل سطر من القصيدة وهي تغنّي بصوتها الحزين وقد تحررت روحها تحت ضوء القمر.

إلى القمر

إنّك تملأ الأجمة والوادي
بوهَجك السديمي الخافت.
أخيرًا سوف تحرِّر
-يا قمرُ- كاملَ روحي.

ها أنت تنشرُ نظرتك
بحنانٍ فوق الحقول.
كما يلامس صديق
بنظراته قَدَري.

يستشعر قلبي صدى الأيام
الجميلة والمُرّة.
أتهادى وحيدًا ومفردًا
ما بين بهجةٍ وحسرة.

تدفّق تدفّق عزيزي النهر،
أنا لن أغدو سعيدًا.
ذهبت القُبَل في الماء
ومعها الوفاء والبهجة.

لكنني ملكته ذات يوم
ذاك الثمينَ حقًّا.
سأقاسي يقين أني
لن أنساه حتمًا.

دمدم يا نهر وسط الوادي
دمدم دون توقّف.
دمدم واهمس بأغنيتي
تدفّق وأعطِها لحنًا.

حينما يفيض ماؤك
في ليالي الشتاء
أو تنمو بين ضفافك
أزاهر الربيع.

مباركٌ هو من يعتزل
العالَمَ دون أن يكره.
يضمُّ صديقًا إليه
ويتذوّقانِ حقًا:

ذاك الذي لم يُعرَف
ولم يخطر على بال.
يذرع متاهات الروح
بمفردِهِ في الظلام.

الشاعر القديم والحيوان[1]

سأتحدّث عن علاقة الشاعر القديم بالحيوان، وكيف كان يجيد لغة الوحش، ويحادث دابته، ويتخذها في أكثر الأحيان نجيًا وخليلًا، وهي مهارة فقدناها في عصرنا الحديث هذا، فنحن محاطون بكتائب من الأصوات والضوضاء، أصبحنا لا نحسن التوقّف ولا الإنصات، وإن فعلنا لا نعقل ما نسمعه، بعكس الشاعر القديم، كان إذا استقلّ ناقته واستقبل الصحراء بصدره تخطّفته الهواجس وتنازعته الأفكار، فلا يجد بدًا من البوح لناقته بقرارة نفسه.

خذ الشماميط الغطفاني مثلًا، ها هو وقد اشتدّت عليه الهاجرة، ينيخ راحلته على الطريق، ثم يركن إلى ظلّها، ويسند ظهره عليها، ويسلم أفكاره نهبًا لرياح الصحراء، لولا أنَّ ناقته تبدأ بالإرزام فتثيره، وتذكّره بحنينه هو أيضًا، وتطوف به وجوه أولئك الذين فارقهم، فيشتد جزعه، ويشتم ناقته، ويدعو عليها بالجوع والهزال حتى لا يبقى مخٌ في عظم قدمها، وهو آخر الأشياء ذهابًا عند الجوع الشديد. يقول الشماميط:

أرارَ اللهُ مُخَّكِ في السُّلامى ... على من بالحنينِ تُشوِّقينا

فإنّي مثلُ ما تَجِدينَ وَجدي ... ولكني أُسِرُّ وتُعلِنينا

وبي مثلُ الذي بكِ غيرَ أنّي ... أُجَلُّ عن العِقالِ وتُعقَلينا

وقد يقول بعض من لا يفهم كلام العرب: ما بال هذا الأعرابي الجلف يدعو على ناقته بالهلاك؟ أهكذا تكون العشرة ويكون الجزاء؟ ويكفي للردِّ على هذا أن يُذكَّرَ السائل كيف أنَّ أمهاتنا -إذا عثر طفلٌ لهنَّ- يشتمنه ثم يهرعن

(1) كُتبت بتاريخ 29 أكتوبر 2016.

إلى رفعه وضمِّه.

وهذا الأحيمر السعديّ، كان لصًا فاتكًا من بادية الشام، أتى إلى العراق وقطع الطريق فيه، ثم طلبه أمير البصرة سليمان بن علي ففاته وأوغل في الصحراء. عندما أظلَّه الليل وبلغ به التعب كل مبلغ، إذا هو يسمع عواء ذئب يشقّ هدأة الليل، والناس تتحرز وتخاف عند سماع الذئب، أما صاحبنا، فما كان منه إلا أن نزل وازداد ارتياحًا للموضع، فصوت الذئب يعني أنَّ المكان موحش خالٍ من الناس، وصاحبنا يحاذر الناس والعسس لا الذئاب والضواري. يقول الأحيمر:

عَوى الذئبُ فاستأنستُ بالذئبِ إذ عَوى
وصوّتَ إنسانٌ فكدتُ أطيرُ
يرى اللهُ إنّي للأنيسِ لكارهٌ
وتبغضهم لي مقلةٌ وضميرُ
فلليلِ إن واراني الليلُ حكمهُ
وللشمسِ إن غابت عليَّ نذورُ

فانظر كيف استمدَّ هذا الفاتك أمنه وطمأنينته من عواء الذئب، ثم انظر كيف تخيّر لفظة «الاستئناس» وخصَّ بها الذئب، فإذا به يستوحش من الناس ويستأنس بالوحش، وهو أمرٌ يحدث عندما يخرج الإنسان عن الأعراف والقوانين البشرية، فإذا بأحواله كلها تنقلب رأسًا على عقب.

وهذا أبو فراس الحمداني، فارس قومه وفتاهم، يقع أسيرًا في بلاد الروم، ويأخذونه فإذا بمئات الأميال تفصله عن وطنه، ثم يسمع حمامةً تهدل بصوتْ شجيّ فيهيجه صوتها، ويخاطبها في واحدة من أجمل قصائده:

أقولُ وقد ناحت بقربي حمامةٌ
أيا جارتا هل تشعرين بحالي
معاذَ الهوى ما ذقتِ طارقةَ النوى

ولا خطرت منكِ الهمومُ ببالِ

أيضحكُ مأسورٌ وتبكي طليقةٌ
ويسكتُ محزونٌ ويندبُ سالِ

لقد كنتُ أولى منكِ بالدمعِ مقلةً
ولكنَّ دمعي في الحوادثِ غالِ

لبثت ردحًا من الزمن كلما قرأت القصيدة تراءى لي أبو فراس محبوسًا في زنزانته، ينظر إلى الحمامة ويناجيها من خلف القضبان، إلى أن قرأت في سيرته أنَّ ملك الروم كان يحاذر أن ينكِّلَ سيف الدولة بأقاربه المأسورين في حلب، لهذا أسكن أبا فراس قصرًا كبيرًا على البحر، وخصّص له خادمًا يتعّهده، فلك أن تتخيّل مقدار غيظي وحَنَقي -أنا المحسوب ضمن حزب المتنبي- من هذا الأمير الذي ملأ الدنيا بكاءً وهو يقطن دار البلاط الإمبراطوري! لكن إن أردنا الصواب يحقُّ لأبي فراس أن يدبّج كل هذه البكائيات والروميّات وهو في أسره، فالقيد يبقى قيدًا وإن كان من ذهب.

نرجع إلى هديل الحمام المتأرجح بين الغناء والبكاء، وبين الفرح والحزن، فهو من أكثر الأصوات التي تُستدعى وتُساءل في الشعر العربي، وأبرع من أدى هذا المعنى أبو العلاء -حكيم المعرّة- حين قال:

أبكتْ تلكمُ الحمامةُ أم غنّـ ـت على فرعِ غصنِها الميّادِ

ولعلَّ عماه ساعده على التقاط هذا المعنى الصوتي الدقيق. كنت أظن أنَّ أبا العلاء ابتكر هذا المعنى ولم يُسبَق إليه، إلى أن قرأت لشاعر العربية الأكبر أبي تِمام أبياتًا غايةً في الحسن يقول فيها:

أتحدّرتْ عبراتُ عينِكَ أنْ دَعَتْ ورقاءُ حين تضعضعَ الإظلامُ

لا تشجيَّنَ لها فإنَّ بكاءَها ضَحِكٌ وإنَّ بكاءَكَ استغرامُ

ولقد أراكَ فهل أراكَ بغبطةٍ والعيشُ غضٌّ والزمانُ غلامُ

ثمَّ انقضت تلك السنونُ وأهلُها فكأنَّها وكأنَّهم أحلامُ

بربِّك هل قرأتَ شيئًا أحلى وأكثر رواءً من هذه الأبيات؟ انظر إلى الليل وهو يتضعضع حتى يكاد يسقط كالبناء، ثم انظر إلى هذه الحمامة تحسبها تبكي في هديلها فإذا هي تضحك، ثم انظر إلى هذا الزمان ما زال في ميعة شبابه كأنّه غلام، ثم انظر كيف ينتهي كل ذلك فإذا بالسنين -وكذلك الأبيات- تتلاشى كالأحلام تمامًا. ذهبت بقصَب الشعر يا أبا تمّام!

عالم برونو شولتز السحري[1]

هل سبق أن قرأت شيئًا لبرونو شولتز؟ أنا متأكِّد أنَّك لم تفعل. اطمئن، الذنب ليس ذنبك، وإنما ذنب المترجمين العرب، الذين انشغلوا عن الأجود بالرديء، وعن القيّم بالشائع، ولولا نسخة يتيمة وجدتها في محل لبيع الكتب المستعملة في سياتل لما دخلت عالم برونو شولتز السحري[2]. لو سألتني قبل شهر عن أفضل كتّاب القصة القصيرة لأجبتك: إدغار آلان بو، وخورخي لويس بورخيس، وجيمس جويس، وتشيخوف، وكافكا، وجون تشيفر، وريونوسكيه أكوتاغاوا، ولربما دسست عدي الحربش معهم، أما الآن فيستحيل أن أذكر القائمة دون أن أضع فيها هذا البولندي الساحر.

يعقد بعض النقاد مقارنة بين قصص برونو شولتز وكافكا. كلاهما يهودي الأصل، وكلاهما يكتب بطريقة ساحرة وغريبة ينعدم فيها الخط الفاصل بين الحقيقي والفانتازي، وكلاهما مولع بالكتابة عن أبيه، تلك الشخصية الأضخم في حياتهما وأدبهما. لكن شتّان ما بين كافكا وشولتز، فبينما يتعاطى كافكا مع الحاضر والمستقبل بما يحملانه من قلق وتوجّس، ينشغل شولتز بالكتابة عن الماضي، ويحاول تحويل ذكرياته إلى ميثولوجيا شخصية. الوالد عند كافكا رمز للسلطة والتجبّر، أما عند شولتز فهو شخص غريب الأطوار يتعاطى معه بحنو. والده ياكوب شخصية حالمة تشبه دون كيخوتيه وتحاول أن تخوض حربًا ضد الحقيقة بماديتها وقساوتها لكنها ترجع خائبة كل مرة تحت وطأة المادة الضروس.

لم يبق من تراث هذا الكاتب العظيم سوى مجموعتين قصصيتين. الأولى

(1) كُتبت بتاريخ 28 أبريل 2013 ميلادية.

(2) يجدر الذكر أنَّ قصص شولتز ترجمت إلى العربية فيما بعد بعنوان (شارع التماسيح وقصص أخرى) عن دار قناديل، ترجمة محمد صكبان سعدون، عام 2020 ميلادية.

بعنوان (دكاكين القرفة Cinnamon Shops) والثانية بعنوان (مصحّة تحت شارة الساعة الرملية Sanatorium under the Sign of the Hourglass)، وهناك نشرات بالإنجليزية تجمعهما تحت عنوان (شوارع التماسيح وقصص أخرى The Streets of Crocodiles and Other Stories). يُقال إنَّ هناك عملًا ثالثًا عنوانه (المسيح The Messiah) لم يعد موجودًا، رغم أنّ بعض الرسائل تقترح إرسال شولتز نسخة منه إلى صديقه توماس مان قبل مقتله.

نهاية برونو شولتز مأساوية بحقّ. كان قبل اجتياح النازيين مدرِّسًا قرويًا، يكسب لقمة عيشه من رسوماته وكتاباته. ثم دخل النازيون بولندا، وقتلوا أغلب اليهود، ولم يشفع لشولتز سوى موهبته اللافتة في الرسم. سمع أحد ضباط الجوستابو انَّ شولتز رسام بارز، فوضعه تحت كنفه وأمر أن يزيّن حائط الغرفة التي ينام فيها طفله الرضيع. وهكذا بدأ شولتز يرسم ويملأ الحائط بالأقزام والجنيّات والساحرات وحوريات البحر. كان يدرك أنَّ نهايته قريبة، لذا أخذ يخطط للهرب قبل إنهاء الحائط، إلى أن جاءت ليلة هربه، فإذا بضابط جوستابو آخر يوقفه. كان هذا الضابط مغضبًا من زميله الذي يحمي شولتز، ولذا كي ينتقم، أطلق الرصاص على برونو شولتز وأرداه قتيلًا.

ما الذي يميّز عالم شولتز القصصي؟ شفافيته، وتماهي الخيالي بالحقيقي فيه. كان شولتز معنيًا بتحويل ذكرياته وطفولته وعائلته إلى ميثولوجيا غاية في الحميمية. هناك والده ياكوب، الرجل الهزيل الحالم، اعتزل حياته العملية، وصار منشغلا بتربية الطيور. وهناك الخادمة آديلا، تتفجرشبابًا وشهوانية، ورغم أنّها خادمة غير أنَّ كل من بالمنزل يخضع لسلطتها، خصوصًا ياكوب. في مشهد لا أستطيع نسيانه، ينهمك ياكوب بالحديث مع شابتين عن الدمى والمنحوتات والتماثيل، فيشرح كيف أنَّ هذه الأشكال الجامدة من المادة الخام تُحبس في عذابات التعابير التي يختارونها لها. ينهمك ياكوب في شرحه، إلى أن تدخل آديلا ليتوقّف كطفلٍ ضُبِط في عملٍ غير مشروع، تمدُّ

آديلا ساقها المكسوّ بجوربها الشفيف، ليجثو ياكوب على ركبتيه مقبّلًا قدمها، ثم ينصرف مهزومًا وكسيرًا. لم يصرِّح شولتز عمّا يرمزان إليه والده وآديلا، لكنّ المعركة المحتدمة بينهما، وهذه الهزائم المتلاحقة لياكوب، وهذه الخيبات، كل ذلك أضاف سحرًا غير معتاد إلى كتابات شولتز.

لا ينحصر السحر على الشخصيات فقط، إنما يتجاوز إلى الزمان والمكان. عالم شولتز غير تقليدي وغير محصور. يحكي شولتز أنَّ والده قد يضيع في غرف الشقّة العديدة أيامًا وأسابيع إلى أن يظهر فجأة، هكذا! وكذلك المدينة، تتمدّد شوارعها أثناء الليل، وتنمو دكاكين كانت غير موجودة في النهار، أو يرجع رجلٌ إلى ما يخاله بيته فإذا هو في بيت مطابق في الهيئة لكنه يختلف عنه. حتى الزمن غير تقليدي، تتمهّل السنة أحيانًا فيطول الشتاء أو الصيف، وقد ينمو شهرٌ ثالث عشر خديج كأنّه إصبع زائدة وضامرة تُضاف إلى الأصابع الخمس.

لن أوفي شولتز حقَّه ولو تحدّثت عنه صفحات عدّة. لذا كي أنقل إلى القارئ شيئًا من فتنة نثره وغرابة عوالمه ترجمت هذه القصة واخترتها عيّنةً لأدبه. الترجمة سريعة ورديئة، لكنها تظهر ما أريد من خصائص شولتز: عالمه السحري، تداخل الحقيقي بالخيالي، معركة ياكوب وآديلا، الشهوة المختبئة بين السطور، التعامل الشفيف مع الذكريات. اقرؤوا القطعة كاملة، وستدركون ما أعني.

الطيور

ها قد أتت أيام الشتاء الصفراء مثقلةً بالملل. الأرض تصطبغ بحمرة الصدأ وتغطيها قماشة ممزّقة وبالية من الثلج. لم يكن هناك ما يكفي لتغطيّة الأسطح، وهكذا ظهر بعضها أسود أو بنيًّا، مسقوفًا بالألواح أو بالقشّ، أقواسًا ممتدة ما بين العليّات المغطّاة بالرماد، وكأنَّ كل سطح على حدة رئة متفحّمة تنفخ فيها الريح

الشتوية. تنمو أكوام المداخن الجديدة كل فجر، منبثقةً في ساعات الظلمة، فإذا بالرياح الليلية تنفخ عبرها، وكأنّها الأنابيب السوداء لأورغان الشيطان. لم تكفِ ضربات منظفيّ المداخن كي تطرد الغربان المجتمعة كأوراق سوداء على أشجار الكنائس، فسرعان ما تهرب لتعود مرفرفة مرّة أخرى، ولتحطّ في مكانها السابق على الغصن، إلى أن ترحل أخيرًا مع الفجر، كأنها موجات رماد أو قطع وساخات، ملطِّخةً بنعيقها المستمِّر خيوط الضوء الصفراء. بدأت الأيام تتصلّب تحت وطأة البرد والملل، كأنّها أرغفة خبز من السنة الماضية، يقلِّبها المرء ثم يمزِّقها بسكينه المفلطحة، بلا مبالاة ودون شهيّة.

انقطع والدي عن الخروج منذ فترة. صار ينهمك بحشو المواقد والمداخن، ويتأمّل الكُنه المخاتل للنار، أو يجرِّب الطعم المالح والعالق بالمداخن، برائحته المعدنية النفّاذة كأنها سلامندر شتوي. صار يتطوّع بحماس لكل أنواع الصيانة والترميم في الغرف العلوية، فإذا هو مقرفصٌ في ساعات النهار فوق قمّة سلّمه، يشتغل في إصلاح شيء معلّق بالسقف، أو إصلاحِ عُرى النوافذ الطويلة، أو أوزان القناديل والسلاسل المعلّقة. كان يستعمل سلّمًا ذا درجتين ، متبِّعًا نهج صابغي المنازل، فيحسُّ بسعادة غامرة وهو يطلّ من أعلى، قريبًا من السماء والأغصان والطيور المزيّنة لسقف الحجرة. بدأ يبتعد شيئًا فشيئًا عن المشاغل اليومية والعملية، وحين تحاول أمي الشقيّة أن تجذب انتباهه نحو الشغل والمستحقّات اليومية، يستمع إليها بعقل غائب والقلق ظاهر على سحنته، ثم يوقفها بإشارة من يده، ويركض إلى زاوية الغرفة ليلصق أذنه بأحد الشقوق، ثم يرفع سبابته مؤكِّدًا خطورة البحث الذي يتصدّى له، وبعدها يستغرق في الإنصات. لم نكن ندرك وقتها كنه العلّة الكريه والمسؤول عن تلك التصرّفات الغريبة، ذلك المركّب البغيض الذي أخذ ينمو بطيئًا داخله.

لم يكن لأمي أيّ تأثير عليه، لكنه يولي قدرًا من الاحترام للخادمة آديلا. كان تنظيفها لغرفته طقسًا مهمًا عنده، فيحرص على الوجود ليراقب جميع

تحرّكاتها بمزيج من القلق والإثارة. كان يعطي جميع أعمالها معاني رمزية ذات دلائل عميقة، وهكذا عندما تجذب الفتاة المكنسة الطويلة وتمرِّرها فوق الأرضية بحركات فتيّة كان والدي بالكاد يتنفس. عندها، تبدأ الدموع تتساقط من عينيه، وتشوِّه الضحكات المخنوقة صفحة وجهه، أما جسده، فلقد كان يهتزُّ بالكامل مأخوذًا بتقلّصات النشوة. كان ضعيفًا وحسّاسًا إذا تعلّق الأمر بالدغدغة. يكفي أن تحرِّك آديلا أطراف أناملها متصنِّعةً الدغدغة، كي يركض مذعورًا عبر جميع الغرف، صافقًا وراءه الباب تلو الآخر، إلى أن يسقط أخيرًا فوق سرير أبعد الغرف، متشجنًا من الضحك، متخيّلًا الدغدغة غير المحتملة. كان سلطان آديلا على والدي بغير حدود.

بدأنا نلاحظ في تلك الفترة شغف والدي العجيب بالحيوانات. لقد كان مزيجًا من عاطفة الصيّاد وحسِّ الفنان داخله، ولربما كان أيضًا تعاطفًا بيولوجيًا ذا صفة أعمق يصدر من مخلوق ما تجاه أشكال الحياة الأخرى. إنها أشكال يحسُّ بالانتماء إليها رغم اختلافها، ونوع من التجريب في المناطق غير المكتشفة من الوجود. لم تتخذ الأمور ما اتخذته من طبيعة معقّدة وملتوية وآثمة إلا في المراحل الأخيرة، وهو موضوع من الأفضل أن يبقى مطمورًا تحت السطح.

لقد بدأ الأمر بمشروع حضّانة لبيض الطيور.

ابتاع والدي بيض طيور من هامبورج أو هولندا أو بعض حدائق الحيوانات الإفريقية، ثم نقله إلى قريتنا بمزيج من المال والجهد، قام بذلك، ثم وضع البيض في فقّاسات هائلة الحجم ابتاعها من بلجيكا. لقد كانت عملية غريبة، استأثرت باهتمامي أنا أيضًا، تفقيس هذه الكتاكيت والأجِنّة، تلك التشوّهات الحقِيقة والمريعة من كل الألوان والأشكال. لقد كان صعبًا تخمين ما ستكونه هذه الوحوش ذات المناقير الخلّابة التي تنفرج بمجرد ولادتها، مزقزقة بجشع، كاشفةً مؤخرات حناجرها، هذه السحالي ذات الأجسام العارية والضعيفة والمحدودبة، أيها سيكون الطاووس، وأيها الدرّاج، وأيها القنبرة، وأيها

الكندور. أخذت هذه السلالات الحرشفية تتمايل بأعناقها الهزيلة منبوذة في سلالها وسط الظلام، محشرجةً دون صوت عبر حناجرها الغبية، ليدخل والدي متمايلًا بين الأدراج، لابسًا مئزرته الخضراء، كأنه بستاني في مستدفأة صبّار، صانعًا من اللاشيء هذه الزقازيق العمياء، هذه الفقّاعات المتفجّرة حياةً، هذه البطون العِنّينة التي لا تستقبل إلا ما يأتي على شكل أكل، هذه التبرعمات التي تتسلق بعمى على سطح الحياة قاصدةً الضوء. بعد أسابيع، عندما تفتّحت هذه التبرعمات من المادة العمياء، امتلأت الغرفة بضجيج ساطع وبزقزقة متصاعدة لهذا الفصيل الجديد من القاطنين. جثمت الطيور فوق مخمل الستائر ودواليب الملابس وصنعت أعشاشًا فوق الأغصان المعدنية والقناديل المعلّقة.

كلما انكبَّ والدي على مجلّدات علم الطيور وأخذ يتطلّع فيها ويدرس صفحاتها بدت هذه التهويمات الريشية كما لو أنها خرجت من صفحاتها لتملأ الغرف بالألوان وبقع القرمز وشرائط الياقوت والزنجار والفضة. ثم حين يأتي وقت إطعامها، تصنع سريرًا مبهرجًا ومتموّجًا على الأرض، كأنها سجادة حيّة ما إن يدهمها زائر حتى تتمزّق وتتحوّل إلى مئات القطع المحلِّقة في الهواء إلى أن تستقرَّ أخيرًا عاليًا تحت السقف. أتذكّر على وجه الخصوص طائر كندور ينتمي إلى فصيلة العقبان، جثته ضخمة، وعنقه جرداء، ووجهه مجعّد ومتدلٍ. كان زاهدًا نحيل الجسم، ممتلئًا بكرامة متمنّعة كأنّه عابد بوذي يتقيّد بالطقوس القاسية لأبناء جلدته. كلما انتصب طائر الكندور إزاء والدي، جامدًا بهيئة التماثيل الفرعونية، بعينيه المغطيتين بالماء الأبيض، مما يدفعه إلى تحريكهما أفقيًا ليغلق نفسه بالكامل على تلك الهيئة المتأملة الوحيدة، كلما فعل ذلك، خُيّل لي أنّه شقيق أكبر لوالدي، لديهما نفس الجسد والعضلات، نفس الجلد القاسي المتغضن، نفس الوجه العظمي الجاف، نفس المحجرين المتصلّبين الغائرين. كلما حدّقت به وهو نائم لم أستطع مقاومة ذلك الانطباع، أنني بحضرة مومياء مجففة ومنكمشة لوالدي. لا بدَّ أنَّ والدتي أيضًا لاحظت

الشبه العجيب، رغم أننا لم نناقش الموضوع ألبتة. ولعلَّ من المهم ملاحظة أنَّ الكوندور كان يستعمل نفس المبولة الخاصة بوالدي.

رغم تفقيس فصائل أخرى من الطيور، لم يكتف والدي بما يملك، بل شرع يرتِّب زواجات بينها ويرسل الخاطبات ويقيّد تلك الطيور المتلهفة الجذّابة إلى الشقوق والتجاويف تحت العِليّة، فغدا سطح منزلنا فندقًا للطيور، ذاك السطح المزوّق المسقوف، صار فلكًا أو سفينة نوح تقصدها جميع أنواع المخلوقات الريشية. حتى بعد القاصمة التي حلّت بجنّة الطيور -وسيأتي ذكرها- استمر هذا التقليد مُتبّعًا في عالم الطير، وكلما حلّت الهجرة الربيعية، إذا بسقفنا يُحاصر بفصائل من الكركي والبجع والطواويس وغير ذلك من طير. لكن بعد فترة قصيرة من البريق، إذا بالمشروع يأخذ منعطفًا حزينًا.

سرعان ما تحتّم انتقال والدي إلى غرفتين بالأعلى تُستخدمان لخزن الأغراض. كان بوسعنا أن نسمع الضجّة المتداخلة لأصوات الطيور كلما جاء الفجر، فإذا بالجدران الخشبية، والمساحة الفضاء تحت القبّة، كل ذلك يصوّت بالهدير وبالرفيف وبالنعيق وبالغرغرة وبأصوات الجماع المنتشيّة. اختفى والدي أسابيع طويلة. كان نادرًا ما ينزل إلينا، وعندما يفعل، نلاحظ كيف انكمش وأصبح أصغر وأنحف. أحيانًا عندما ينسى نفسه ينهض من كرسيّه بجانب الطاولة ويبدأ بالرفرفة وتحريك ذراعيه كما لو أنهما جناحين، بينما ينبعث نداء طيري منه، وتترقرق سحابة من الماء أمام عينيه. بعدها، كما لو أنه انحرج، يشاركنا الضحك، ويحوّل الحادثة إلى شيء أشبه بالنكتة.

وفي أحد الأيام، أثناء أعمال التنظيف الربيعية، ظهرت آديلا في مملكة والدي الطيرية. توقّفت أولًا عند المدخل، ثم لوّحت بيديها في وجه الرائحة النتنة التي تملأ الغرفة. كانت هناك أكوام من الفضلات والبراز المتناثر على الأرض وبين الكراسي والطاولات. ثم بدون أي تردد، فتحت الشرفة على مصراعيها، وبمساعدة مكنستها الطويلة، تمكنت من بعث كامل الكتلة الطيرية

إلى الحياة، فإذا بسحابة وحشية عنيفة من الريش والأجنحة تتصاعد مستنجدة، أما آديلا الواقفة كإلهة رومانية، فلقد رقصت رقصة الدمار. حاول والدي وهو يرفرف بهلع أن يرتفع عبر الهواء كي يرافق قطيعه الريشي، لكن رويدًا رويدًا، شرعت سحابة الأجنحة بالانحلال حتى لم يبق في النهاية سوى آديلا في ساحة المعركة، وهي تلهث مقطوعة النفس، وكذلك والدي، الذي بعد أن امتقع وجهه بنظرة قلق ذليلة صار بإمكانه أن يتقبّل الهزيمة الكاملة.

بعد لحظات، نزل والدي إلى الأسفل بهيئة رجل محطّم، ملكًا مخلوعًا ومنفيًا خسر عرشه ومملكته.

أيضًا عالم برونو شولتز(1)

هذه القصة رائعة، ولا تتحقق متعتها إلا بعد قراءة قصة (الطيور) في المقالة السابقة. ها هنا استكمال لصراع الوالد ياكوب -بما يمثّله من أحلام وجمال- ضد شهوانية الخادمة آديلا وواقعية الأم المادية. يقول شولتز في قصة (عرائس الخيّاط) متحدِّثًا عن والده: «والدي، ذلك المرتجل الأخرق، ذلك الفارس المحامي عن مملكة الخيّال وهو يشنُّ حربًا ضروسًا ضد دفاعات الشتاء وخنادقه. أستطيع الآن أن أفهم مدى بطولته حين خاض بمفرده حربًا ضد الملل الأولي وغير المفهوم وهو يُطبِق على خناق المدينة. بدون أي عون أو امتنان، كان ذلك الرجل الغريب يدافع عن القضية الخاسرة للشعر».

عقدتُ مقارنة ما بين كافكا وشولتز في المقالة السابقة، وها هو ياكوب العجوز -في قصتنا هذه- يتحوّل صرصارًا كما تحوّل جريجور سامسا إلى صرصار، لكنَّ الفرق بين التحوّلين يكاد يلخِّص الفرق بين الكاتبين: يتحوّل سامسا في بداية القصة، بينما يتحوّل ياكوب في نهايتها. تحوّل سامسا غير مفهوم وغير مبرر كالحياة تمامًا، بينما تحوّل ياكوب نتيجة طبيعية لهزيمة الشعر والأحلام أمام واقع الحياة والشهوات والمادة. تحوّل سامسا يملأك قلقًا، بينما تحوّل ياكوب يملأك حزنًا. كم أتمنى لو أقع على بيوغرافيا وافية عن حياة برونو شولتز والعلاقة الحقيقية التي كانت تربطه بأبيه(2). لقد جعل من والده رمزًا أسطوريًا لكل ما هو جميل ومتعالٍ.

---

(1) نُشرت بتاريخ 29 أبريل 2013 ميلادية.

(2) وقعت فيها بعد على تلك البيوغرافيا، بعنوان: Regions of Great Heresy: Bruno Schulz A Biographical Portrait

حصل ما سأحكيه خلال الأيام الرمادية التي تبعت انتهاء حقبة والدي البطولية ذات الألوان الباهرة. ما تبعها كان أسابيع طويلة من الكآبة والملل، أسابيع ثقيلة بلا آحاد أو عطل، تحت سماوات مغلقة وفوق أراضٍ قاحلة. وقتها لم يعد والدي معنا. رُتِّبت الغرف العلوية وأُجِّرت لسيّدة تعمل مشغّلة هاتف. لم يبق من مملكة الطيور سوى عيّنة واحدة: ذلك الكوندور المحشو الذي ينتصب الآن فوق رفٍّ غرفة المعيشة. كان يقف وسط غسق الستائر المُسجّاة، كما كان يفعل أثناء حياته، على قدمٍ واحدة، وقفة حكيم بوذي، وعلى وجهه الناسك والمتصّلب ملامح ثابتة من اللامبالاة والزهد. سقطت عيناه منذ مدّة، وانتثرت نشارة الخشب من محجريه المغسولين بالدموع. وحدها الزوائد القرنية المتدليّة من منقاره، وكذلك عنقه الصلعاء، أعطيتا رأس الكهل مسحةً من جلالٍ ملكي.

كانت حُلتّه الريشية نهبًا للعُثّ في أماكن متفرّقة، بينما تساقط ريشه الناعم الرمادي لتكنسه آديلا مع غبار الغرفة أسبوعيًا، ولو أمعن المرء النظر في البقع الصلعاء لرأى قماش الخيش الغليظ يتمزّق تحت وطأة القنب ويتفصّد من كل فتحة.

كنتُ مستاءً من أمي لتجاوزها موت والدي بسهولة. لم تحبّه أبدًا -هذا ما أعتقده- وبما أنَّ والدي لم يتجذّر داخل قلب امرأة، كان مستحيلًا عليه أن يمتزج بأية حقيقة. كان حتمًا عليه أن يطفو في أطراف الحياة، في المناطق شبه الحقيقية وشبه الخيالية، في حواف الوجود. لم يحظ حتى بموت مواطن صالح. كل ما يتعلّق به يجب أن يبقى غريبًا ومثيرًا للريبة. قررت في لحظة مؤاتية أن أجبر والدتي على الانخراط في محادثة صريحة. كان يومًا شتائيًا وثقيلًا. الضوء يتزّل خافتًا وغسقيًا. أما أمي التي تعاني الشقيقة، فلقد كانت تستلقي على أريكة في غرفة الضيوف.

كان النظام يحكم تلك الغرفة بالكامل منذ موت والدي. الكراسي مغطّاة، والأغراض مستسلمة للانضباط الحديدي الذي فرضته آديلا بالصقل والتلميع. وحدها تلك الحزمة من ريش الطاووس لم تخضع لإرادة التصنيف والترتيب. تلكم الريشات في المزهرية، بدت خطيرةً وطائشة وتخفي تمرَّدها، كأنهن طالبات في مدرسة يعلوهن الهدوء والانضباط، بينما يتفجَّرن لعبًا حين تغادرهن العين. لم تنقطع أحداق تلكم الريشات عن النظر، أحدثن ثقوبًا في الجدران، غامزات ومرفرفات برموشهنّ، يبتسمن حينًا ويقهقهن أخرى. ملأن الغرفة همسًا وثرثرة وحيوية، وانتشرن كالفراشات حول المصابيح الكريستالية، واندفعن يلامسن أسطح المرايا المغطّاة، تلك المرايا التي لم تعتد الصخب والبهجة. كن يسترقن النظر من ثقب الباب، وحتى أثناء وجود والدتي -التي كانت تستلقي على الأريكة وعصابة شاش تحيط برأسها- لم تستطع الريشات أن يمتلكن أنفسهن. أخذن يتغامزن ويتكلّفن إشارات تمتلئ بمعانٍ خفيّة. بدأتُ أنزعج من المؤامرة التي تُدار خلف ظهري. انحنيتُ حتى لامست ركبتاي أريكة أمي، ثم قلت بصوت خفيض وأنا أتحسس ملاءة والدتي المنزلية:

«كنتُ أنوي سؤالكِ منذ مدّة: إنه هو، أليس كذلك؟».

رغم أني لم أنظر إلى طائر الكوندور إلا أنَّ أمي خمّنت مباشرة وأطرقت في حرج إلى الأسفل. سمحت للصمت أن يستمرَّ كي أتذوَّقَ حلاوة اضطرابها، ثم سألت وأنا أحاول التحكّم بغضبي:

«ما معنى كل هذه القصص والأكاذيب التي تنشرينها عن والدي؟».

لكن سرعان ما تمالكت جأشها واسترجعت ملامحها التي انقبضت في البداية.

«أية أكاذيب؟» سألت وقد اغرورقت عيناها بزرقة سماوية مظلمة ليس فيها بياض.

«قالتها آديلا، لكني أعلم أنكِ المصدر، وأريد أن أعرف الحقيقة».

سرت رعدة في شفتيها، وتحامت النظر إليّ، أما بؤبؤاها فأخذا يتحرّكان جانبا.

«لم أكذب، أنت نفسك تتذكّر حادثة الصراصير، أليس كذلك؟» ثم انتفخت شفتاها وصغرتا. شعرتُ أنها تتصنع الخجل، كما لو كانت في حظرة غريب.

استرجعت بربكة غزوة الصراصير التي حدثت ذات ليلة، ذلكم الطوفان الأسود الذي ملأ الظلمة بعدو عنكبوتي. امتلأت يومها كل التشقّقات بهمسات متحرّكة. تمخّضت كل التجاويف عن صراصير. انبعثت بروق سوداء جنونية من كل فجوة. ذلكم الفزع الوحشي! والخط الأسود المتعرّج على الأرض! تلكم الصرخات الصادرة من حنجرة والدي! وكيف أخذ يقفز من كرسي إلى آخر والمزراق في يديه!

تحوّل والدي مجنونًا. عزف عن الطعام والشراب، ارتسمت تقطيبة قرف فوق محيّاه، أما خدّاه فامتلآ بالبقع والتصبّغات. كان واضحًا أنه لا يوجد جسم بشري باستطاعته أن يتحمَّل هذا المقدار من الكراهية. ذلك المقت الرهيب، حوَّل سحنته إلى قناع مأساوي تختبئ وراءه المقلتان ويتقوّس فوقه الحاجبان بسعار وشكّ وكراهية. كم مرَّة قفز من كرسيه فجأة، صائحًا بأعلى صوته، ليجري بعمى نحو إحدى الزوايا، وليطعن بمزراقه إلى الأسفل، ثم حين يرفعه، يظهر جرم صرصار مزروق وهو يطوِّح برجليه بيأس. تهرع آديلا كي تأخذ المزراق بما يحمله من غنيمة، قاذفة بهما في السطل. لكن حتى وأنا أحادث والدتي، لم أستطع أن أتبيَّن إن كانت هذه الصور زُرِعت في عقلي بسبب آديلا أم أنني شهدتها مباشرة. لم يعد والدي يملك القوة اللازمة لحماية الناس الأصحاء من سحر الكراهية. بدل أن يقاومها أصبح فريسة لها. سرعان ما تتابعت العواقب الوخيمة، لتظهر أول تلك الأعراض وتملأنا بالخوف. تغيَّر سلوك والدي، ذهب جنونه، انطفأ حماسه، تبدّدت علائم الضمير المعذَّب من قسماته. بدأ يتجنّبنا ويختبئ أيامًا في الزوايا والدواليب وتحت ريش العيدر. أبصرته مرة وهو يحدِّق بجديّة في يديه، متفحِصًا اتساق

الجلد والأظافر، حيث ظهرت بقع سوداء كحراشف الصراصير.

كان بإمكانه أن يقاوم أثناء النهار بما تبقّى لديه من قوّة، لكن أثناء الليل، كان الوسواس يستولي عليه بالكامل. رأيته ذات مرة على ضوء شمعة في ساعات الليل المتأخرة، كان يستلقي عاريًا على الأرض وقد تلوَّث ببقع سوداء طوطمية. كان يستلقي على وجهه، وقد امتدَّت أضلاعه خطوطًا تحت جلده، واقعًا تحت وطأة الوسواس ونير الكراهية. حاول تحريك أعضائه، فإذا بها تجترح حركات معقَّدة طقوسيّة، تبيَّنت فيها -والفزع يمسك قلبي- مجاراةً لذاك الزحف الاحتفالي الخاص بالصرصار.

اقتنعنا منذ ذلك اليوم بضياع والدي وتخلَّينا عنه. أخذ يزداد شبهًا بالصراصير يوميًا وينمسخ واحدًا منهم.

بدأنا لا نراه إلا لمامًا. كان يختفي أسابيع بلا نهاية في دروبه المتعرِّجة الصرصورية حتى يخيّل لنا أنه اندمج بالكامل بتلك القبيلة السوداء البغيضة. من يستطيع أن يعرف إن كان لا يزال يعيش في أحد الشقوق، أو ضاع وهو منهمك بمسائله الصرصورية، أو كان واحدًا من تلك الحشرات النافقة التي تجدها آديلا كل صباح مستلقية على ظهرها فارجةً ما بين أقدامها، والتي سرعان ما تكنسها في المجرفة لتحرقها لاحقًا في قرف.

هتفتُ بارتباك: «ورغم ذلك أنا متأكد أنه طير الكوندور».

نظرت إليَّ والدتي من تحت رموشها.

«يا حبيبي لا تعذّبني، أخبرتك ألف مرَّة أنَّ والدك غير موجود. إنه منهمك بالسِفر في أقطار البلاد. حصل على وظيفة تاجر جوال، وقد يرجع إلى المنزل أثناء الليل، ليغادر مباشرة قبل طلوع الفجر».

وراء القضبان[1]

هل سبق أن حدّقت في عيني حيوان وراء القضبان وتساءلت عمَّ يفكِّر؟ إنَّه مشهد شديد الأسر، ملك على الأدباء خيالاتهم، لذا سأعرِّج على ثلاثة أدباء هم بورخيس وريلكه وكافكا لنرى كيف تناولوا المشهد. كان بورخيس مغرمًا بالنمور، كتب عنها في قصائده: (النمر الآخر) و(نمري الأخير)، وفي قصصه: (كتابة الإله) و(نمور الحلم) و(النمور الزرقاء). يرجع عشقه هذا إلى أيام طفولته، حين كان يقف متسمِّرًا أمام قفص النمر الآسيوي المخطّط ساعات طوالًا في حديقة الحيوان، وسيكبر لاحقًا ويفقد بصره، أو معظم بصره، ما عدا طيفًا من الصُفرة أو «ذهب النمور» كما كان يطيب له أن يدعوه. كان يقيّم موسوعات والده حسب جودة النمور المصوَّرة في مادة (نمر)، ولقد بقيت تلك الصور مطبوعة في ذهنه مدَّة طويلة؛ هو الذي لا يستطيع أن يتذكّر ابتسامة امرأة أو إشراقة جبينها دون أن يغلط. ولبورخيس قصة رائعة عنوانها (كتابة الإله) تحكي عن راهب من الأزتيك، يقع أسيرًا في أيدي الغزاة الأوربيين، فيحبسونه في زنزانة دائرية وسفلية، يشاركه زنزانته نمر ضخم يقع في الجانب الآخر منها، لا يستطيع أن يراه إلا مرَّةً في اليوم حين يفتح السجَّان القُبَّة كي ينزل الطعام. يتذكّر الراهب في حبسه أسطورة أزتيكية تزعم أنَّ الإله في أول أيام الخلق -وقد تنبأ بالدمار الذي سيحيق بالعالم- كتب جملة ربانية من شأنها أن تحمي من يقرأها ويفك رموزها. كتب الإله تلك الجملة، وأودعها كونه بطريقة تضمن حفظها وانتقالها عبر العصور والأجيال دون أن تُمحى. فكّر الراهب بهذه الأسطورة واستمدَّ منها عزاءً، ثم أخذ يكدُّ ذهنه ويمشِّط ذاكرته علّه يقع على الجملة. أين يجدها وبأية لغة؟ أتراها جبلًا؟

---

(1) كُتبت بتاريخ 22 نوفمبر 2016.

إمبراطوريةً؟ ترتيب نجوم؟ لكن هذه الأشياء متغيّرة، بينما يُفترض بالجملة أن تبقى هي هي. وشيئًا فشيئًا، قادته أفكاره الحبيسة إلى الإيمان بأنَّ تلك الجملة مكتوبة فوق جلد النمر. هذه الرقوش والنقاط والخطوط السوداء فوق جلده، لا بدَّ أنها الكتابة الربانية التي انتقلت من عصر إلى آخر في انتظار من يفك شفرتها. وهكذا شرع الراهب يحدِّق في جلد النمر كلما فُتحت القبّة. وحتى حين يطبق الظلام كان يحاول قراءتها من ذاكرته. تساءل في سرِّه: ترى، كيف ستكون كلمات الإله؟ فحتى في لغة البشر تحتوي كل كلمة فيضًا من المعاني. إنَّ كلمة (نمر) تحوي في طيّاتها كل النمور التي مشت على الأرض، وكل الغزلان التي أكلتها، وكل العشب الذي غذّا الغزلان، وكل الأرض التي حوته، وكل السماء التي أمطرته، وهكذا، إلى أن يغرق الراهب في لعبة اللانهاية تلك، ويتوحّد بالكون، فيرى عجلةً ضخمةً من الماء والنار، ويُكشف له كل شيء، بما في ذلك الكتابة فوق جلد النمر، لكنه يعزف عن قراءتها، إذ إنَّ مصير الراهب المحبوس لم يعد يهمّه بعد أن غدا والكون شيئًا واحدًا. قصّة غريبة، لا تخلو من نفس صوفي وأحادية إسبينوزية، لكن ما يهمنا هنا هي النظرة الجمالية التي رأت فوق رقوش النمر لغةً إلهية.

يستخدم بورخيس النمور في نصوصٍ أخرى مثالًا على الفصام الجارح بين الكلمة ومعناها، وبين الدال والمدلول، ويتساءل كيف يمكن أن يُساوى بين نمر الرموز والظِلال الموجود في اللغة، وذاك النمر الذي يقطع دروب البنغال وسومطرة تحت الشمس والقمر الخادع؟ سيظل هذا الفصام بين نمر اللغة ونمر الحقيقة مبعث ألم لدى بورخيس، إلى ان يأخذه صديقه كوتيني في أواخر حياته إلى حديقة حيوان مفتوحة، فإذا بحيوانه المفضَّل يلعق وجهه ويضع براثنه فوق كتفه. أحس بثقله وبحرارته، ولعلَّ عماه وغياب الصورة ساعفاه فساهما في ملء نمر اللغة بالمعنى.

مثالنا الثاني هو ريلكه وقصيدته الذائعة (الفهد). يصف ريلكه فهدًا أسود

رآه في حديقة باريس وهو يذرع أرض قفصه ويدور حول نفسه برشاقة وقوّة. يقول ريلكه:

غدت رؤيته منهكةً من القضبان المتحرِّكة
لم يعد بإمكانه أن يبصر شيئًا عداها
كما لو أنَّ ألف قضيب أمامهُ
وخلف القضبان ما من عالم.

وبينما يذرع القفص في دوائر ضيّقة
المرّة تلو المرّة، بدت حركته وخطواته
العجلى، كما لو أنها رقصة طقوسية
حول مركز إرادة هائلة ومشلولة.

أحيانا: ترتفع بهدوء ستارة البؤبؤين
تلج صورة. فتندفع عبر العضلات
المشدودة والمتوترة
تخترق القلب، ثم ترحل.

تصبُّ القصيدة في مشروع ريلكه الرامي إلى تعليم النظر من جديد، فهذا الفهد المحبوس مشلول الإرادة لا يرى خلف القضبان شيئا لأنه لا يكاد يتوقّف عن دورانه وحركته، وهكذا هو الإنسان، دنياه حبس كبير، وحركته الدائبة نوع من الفرار والدوران حول إرادته المشلولة، ولو توقّف لحظة -مجرد لحظة -لربما اخترقته تلك الرؤية التي ستقطع به شوطًا نحو الحقيقة، لربما نفذت كالسهم إلى قلبه.

مثالنا الثالث هو كافكا وقصته المربكة (فنان الجوع). هذه المرّة لا يوجد

حيوان خلف القضبان، إنما إنسان يجوِّع نفسه أمام النظّارة كي يحصل على مال. أستطيع أن أرى كافكا يدخل حديقة حيوانات براغ ويقف أمام قفص النمر أو الفهد أو الغوريلا أو القرد، ثم يتساءل: ماذا لو أنَّ إنسانًا خلف القفص؟ إنها فكرة لا تخطر إلا على بال كافكا، ذلك الكاتب الذي حلم أنه يصحو صرصارًا. لكنَّ المفزع في قصّته هذه أنها ممكنة الوقوع، بعكس (الانمساخ)، فها هنا فنان يجوِّع نفسَه ويصوم عن الطعام كليًا أربعين يومًا، لا لشيء إلا ليمتع جمهور النظّارة. رغم إخلاص فنان الجوع لتقاليد مهنته العريقة إلا أنَّ الناس لا ينفكون يتهمونه بالغش، وبأنه يقطع صومه ويتناول الطعام خلسة عندما يخلو المكان ويذهب الحارس لقضاء حاجته. يستميت فنان الجوع من أجل تفنيد تهمهم، ويُغنّي أثناء نوم الحارس كي يثبت أنَّ فكّه غير مشغولة بالمضغ، لكن عبثًا يحاول، ها هو الحارس يسأل كيف أمكنه أن يأكل ويغني معًا؟ يترجّى فنان الجوع حارسه كي يسمح له بالصوم مدّة أطول، لكنَّ الأخير يرفض، فهو يعلم أنَّ انتباه النظّارة وحماسهم يتلاشيان بعد أربعين يوما. ثم يتجاوز الزمن مهنة الجوع هذه، تذهب موضتها ويملها الناس ويُترك فنان الجوع دون حارس يراقبه. يُوضع قفصه في ممر يؤدي إلى الإسطبل لا يتوقف عنده سوى الكهول والعجائز، وإن توقف أحد، أجبره قطار الأطفال المتدافعين نحو الإسطبل أن يمضي قُدُمًا ليترك فنان الجوع يذوي وحيدًا في صمت. يقوم متعّهِد السيرك بجولة تفتيشية في أحد الأيام، ويتساءل عن القفص المتّسِخ الخالي بجوار الإسطبلات، لماذا لا يُستخدم؟ وعندما يُفتح بابه إذا بهم يُراعون بفنان الجوع جلدًا على عظم. إنه يموت الآن ويلفظ أنفاسه الأخيرة. لقد شرع في صيامه الأبدي ونسيه الجميع، وعندما ماتَ دفنوه مع كومة قشّه ثم وضعوا مكانه فهدًا أسود تقاطر الصبيان حول قفصه، واختير أجود اللحم لتغذيته.

لم تضايقني قصة كما فعلت هذه القصة. أقفلتُ الكتاب وأنا أتساءل

إن كان ما يفعله كافكا وريلكه وبورخيس لا يتجاوز أن يكون نوعًا من فن الجوع! إنهم يعرضون إخفاقاتهم وهزالهم العاطفي أمام جمهور نظَّارة بالكاد يحتفل بهم، ومع الوقت يمل منهم ويبحث عن كاتب آخر. لا بدَّ أنَّ هذه الحقيقة ضربت كافكا في أعماقه. هكذا أفهم وصيته الأخيرة عندما طلب من صديقه ماكس برود حرق مخطوطاته. لم يكن ذلك عائدًا لعدم رضاه عنها كما يقترح نقاد تعوزهم البصيرة. كان يراها قصصًا بالغة الخصوصية، يعرِّي بها نفسه ويبوح فيها بكل مخاوفه وعُقَدِه، قصصًا لم يقرأها إلا أمام الصفوة من أصدقائه. عندما قرأت (المحاكمة) لكافكا قبل شهور شعرت بمزيج من الحرج والخرق، كما لو أني أتلصص على كافكا في خلوته. ذهبت يومها نحو أصدقائي وقلت مستنكرًا: لا يجدر أن يكون هذا الشيء بين أيدي الناس! لو كان ماكس برود صديقي للعنته إلى يوم القيامة. لقد كان كافكا يعي قيمة ما كتبه فنيًا، لذا لم تطاوعه نفسه على إتلافه أثناء حياته، لكنه كان أيضًا يعي طابعه شديد الخصوصية، لذا أوكل إلى برود مهمّة إتلافه بعد موته. لقد قرر كافكا أن يعتزل فن الجوع وهو على فراش موته. ماذا كان سيفعل لو علم أنَّ صديقه عصاه، وأنَّ ملايين النظارة -نتيجة هذا العصيان- يتحلّقون الآن حول قفصه؟

بورخيس شاعرًا[1]

أظنُّ أنني الوحيد الذي عرف بورخيس بالمقلوب. اقتنيت أعماله الشعرية الكاملة وانكببت عليها، ثم بعد أن أعجبتني اقتنيت أعماله القصصية وقرأتها. بورخيس الشاعر لا يقلّ عن بورخيس القاص إبداعًا وعمقًا، ولعلَّها ليست مصادفة أنَّ أول كتاب نشره (حماسة بوينس آيريس 1923) وآخر كتاب (المتآمرون 1985) كلاهما كان كتاب شعر. سأضع في هذه المقالة إحدى عشرة قصيدة ترجمتها لبورخيس مع تعليقات موجزة عنها.

[1] الإسكندرية 641 بعد الميلاد

منذ أول آدم، ذاك الذي تلقَّى الليل
والنهارَ وتعرَّفَ على شكلِ يدِه
والرجالُ يختلقون القصصَ وينقشون
على الصخرِ والمعدنِ والأوراق
كلَّ ما يحويه العالمُ أو تختلقهُ الأحلام.
ها هنا ثمرة جهدهم: المكتبة.
يُقال إنَّ ثروة المجلَّدات التي تحويها
تفوق عدد النجومِ وحبَّاتِ
الرملِ في الصحراء، وإنَّ الرجل الذي
يحاول قراءتها جميعًا، سيفقدُ
عقلَه أو يفقد فائدة عينيه الجريئتين.
هَا هُنا ذاكرة القرون العظيمة
والسيوف والأبطال

(1) نُشرت بتاريخ 19 مايو 2013.

ورموز الحسابِ المُختصَرة
والمعرفة التي تتخيَّل الكواكبَ
وتحكمُ الأقدارَ، وقوى الاعشابِ
والنقوشات الطِلسميّة
والشعر الذي يخلِّد لمسات العشق
والعلم الذي يفكُّ شفرة
المتاهة الوحيدة لله: الأديان،
والخيمياء التي تطمح إلى تحويل الصلصال ذهبًا
وكل رموز الوثنية.
يقول الكافرون إنَّها لو احترقت
سيحترق التاريخ معها، لكنَّهم مخطؤون.
عمل البشر الدؤوب أثمر عن هذه
اللانهاية من الكتب. ولو فنيت كلها
ولم يبق أيُّ كتاب لاستطاع الإنسان
أن يتلقَّى كلَّ صفحةٍ منها وكلَّ سطر،
كلَّ عملٍ وكلَّ عشقٍ لهرقل،
وكلَّ درسٍ في كلِّ مُسوَّدة.

في القرن الأول من الهجرة
أنا -عمرُ الذي أخضع الفُرسَ
وفرض الإسلام في كلِّ الأرضِ-
آمرُ جنودي أن يحرقوا
بالنارِ تلك المكتبة الغزيرة
التي لن تفنى. كلُّ الحمد مصروفٌ
لله الذي لا ينام، والصلاة على الرسولِ محمد.

هذه القصيدة بمثابة لكمة في معدتي، إذ إنَّ دخول الخليفة عمر بن الخطاب في آخرها واختياره متحدِّثًا غيَّر سياقها كليًا وجعلها تمسني أكثر كقارئ عربي. يعالج بورخيس في القصيدة المكتبة بصفتها لانهاية، وهي ثيمة محبَّبة سبق أن عالجها في قصته (مكتبة بابل). بورخيس هو المكتباتي الأشهر في عصرنا، لا أعرف أحدًا عشق الكتب وعبَّر عن افتتانه بها أكثر منه ومن أبي عثمان الجاحظ. أما الجاحظ فلقد قضى نحبه تحت كتبه كما تزعم الروايات المختلقة، وأما بورخيس فلقد أفقدته الكتب بصره كما يزعم في محاضراته وقصائده. ولهذا، يقول بورخيس في القصيدة: «وإنَّ الرجل الذي يحاول قراءتها جميعًا سيفقد عقله أو يفقد فائدة عينيه الجريئتين».

لا يملك هذا العاشق الأبدي إلا التوجّع وهو يقرأ عن مصير المكتبات الأسطورية التي أُحرِقت أو أتلفت. مكتبة الإسكندرية إحدى أشهر هذه المكتبات، تزعم الرواية أنها أُحرِقت على يد عمرو بن العاص، ورغم أنَّ الرواية ضعيفة إلا أنَّ بورخيس يختارها -كما اخترتُ قبل قليل نهاية الجاحظ تحت كتبه- ليستعير الخليفة عمر بن الخطاب لسانًا متحدِّثًا في القصيدة. لكنه بدل أن يدين عمر ينطقه بتلك الحقيقة الحكيمة والغائصة في سرِّ المكتبة -أيّ مكتبة- وهي أنَّ بإمكان الإنسان أن يتلقَّى ويعيد كتابة كل حرف وكل معرفة وكل فكرة، وبهذا تصبح اللانهاية دائرية، ويتحوَّل اليأس أملًا، والفقد إيمانًا.

[2] إلى قطعة نقد

باردةٌ وعاصفة، تلك الليلة التي أبحرتُ فيها من مونتفيديو
وأثناء دوراننا حول سيرو
رَميتُ من مقدَّمة السفينة
قطعة نقدٍ معدنيّة، لمعت ثم غمزت وسط المياه العكرة
وميضَ ضوءٍ ابتلعه الوقتُ وازدردته الظلمة.

أحسست أني ارتكبتُ عملًا غير قابل للنقض
مضيفًا إلى تاريخ الكوكبِ
سلسلتين لانهائيتين ومتوازيتين ويُحتمَل أنّهما أبديّتان:
قدري المصنوع من قلقي وعشقي وانزعاجاتي العقيمة
وقدر تلك الدائرة المعدنية
محمولةً عبر الماء إلى الأعماق الهادئة
أو إلى بحارٍ قصيّة لا تزال تعبث
بمخلّفات الساكسون والفايكنج.
كل لحظة لي -نائما أو يقظان-
توازي لحظةً تخصُّ القطعة المعدنية العمياء.
أشعر أحيانًا بالشفقة،
وأحيانًا بالحقد
تجاهكِ، يا من توجدين مثلنا وسط الوقت ومتاهاته
دون أن تدركي شيئًا.

يلعب بورخيس على ثيمة اللانهاية مجددًا، لكنه يربطها بثيمة أخرى هي الوعي بالوجود. تختلف الأسباب التي تدفعني إلى اختيار قصيدة ثم ترجمتها، وتتراوح ما بين فرادة الفكرة وجمال التصوير، كما حصل في هذه القصيدة، فهي تبدأ بمنظر تصويري بارع يرينا بورخيس واقفًا في مقدمة السفينة مطِلًا على الأسفل باتجاه العباب، ثم راميًا قطعة النقد في أعماقه.

من منا لم تخطر تلك الفكرة على باله: أن يترك شيئا ينتمي إليه في المكان الذي سيغادره؟ إنها طريقة واهمة تحاول اجتراح الخلود، ورغم قيام بورخيس بها وهو يغادر مونتفيديو، إلا أنه سرعان ما أحسّ بالندم لإدراكه عاقبة الفعل الذي جناه. يتخيّل قطعة النقد وهي تهوي دائرةً في أعماق المحيط، ثم السلسلة غير النهائية من القدر الذي سيترتب على رميه لتلك

القطعة. إنه يوازي ما بين قدره وقدر القطعة المعدنية الغائصة في المحيط. إنهما يتشابهان في لانهائيتهما، ويختلفان في الإدراك والوعي. هو مدرك لوجوده، بينما تجهل قطعة النقود وجودها، وهذه تحديدًا هي نكبة الجنس البشري والثقل المحمول فوق كواهلهم.

السعادة [3]

أيًا كان من يحتضن امرأةً هو آدم والمرأة حوّاء.
كل شيء يحدث للمرّة الأولى.
رأيتُ شيئًا أبيض في السماء أخبروني أنه القمر،
لكن ماذا يمكن أن أفعل بكلمةٍ وأسطورة؟
الأشجار تكاد تخيفني، يا لجمالهنّ!
تقترب الحيوانات الوديعة كي أخبرها بأسمائها.
والكتب تنتظر في المكتبة بلا حروف
إلى أن أفتحها.
أتصفَّح الأطلس فينبعث شكل سومطرا.
أيًا كان من يشعل ثقابًا هو من يختلقُ النار.
داخل المرآة هناك آخرُ يتربَّص.
أيًا كان من حدَّق في المحيط سيرى إنجلترا.
حلمتُ بقرطاجة، وبالكتائب التي دمَّرت قرطاجة،
وبالسيف والميزان.
مباركٌ هو العشق الذي لا يوجد فيه مالكٌ أو مملوك،
وإنما إثنان راضيان
مباركٌ الكابوس الذي يكشفُ
أنَّ بإمكاننا صنع جهنّم.

أيًا كان من يقصد نهرًا، ينتهي بالغانج.
أيًا كان من تأمّل ساعة الرمل سيرى انحلال إمبراطورية.
أيًا كان من يلعب بخنجر سيخبر مسبقًا بمقتل قيصر.
أيًا كان من يحلم، إنّه الإنسان الحيّ.
رأيت أبا الهول وسط الصحراء، صغيرًا ومنحوتًا للتوّ
لا يوجد ما هو أقدم تحت الشمس.
كل شيء يحصل للمرّة الأولى، لكن بطريقة أبديّة.
أيًا كان من يقرأ كلماتي، هو الذي اختلقها.

تعالج القصيدة عدة ثيمات محببّة إلى بورخيس كاللغة والأسماء والأبدية وأهمية القارئ كخالق للنص. بورخيس مولع بالميتافيزيقيا، وبالأخص ميتافيزيقيا المعرفة أو الأبستمولوجيا، ذاك التجاذب المستمر ما بين المدرسة العقلية الفرنسية والمدرسة التجريبية الإنجليزية: هل نحن موجودون ماديًا أم عقليًا؟ هل عندما أرى الشيء يكتسب وجودًا لأنني رأيته، أم أنه موجود قبل رؤيتي له؟ القصيدة تنويع على هذه المواضيع.

ولأنَّ فضاء اللغة يشبه فضاء الواقع، يكتسب القارئ نفس المركزية التي يكتسبها الفرد المفكِّر بوجوده. عندما تفتح الأطلس تسلِّط شكل سومطرا على الخريطة، وعندما ترى أبا الهول تصنعه للمرة الأولى، وعندما تداعب خنجرًا ستغازل نفس الأفكار التي غازلها بروتوس، وحتى قصيدة بورخيس هذه تتبرأ من مؤلفها لتصبح من صنع القارئ. ولهذا اختار بورخيس (السعادة) عنوانًا لقصيدته، فنشوة القراءة تشبه نشوة الخلق، وكل الأشياء تحدث للمرة الأولى، لكن بشكل أبدي.

الغولم [4]

لو أنّ الإسمَ -كما يزعمُ الإغريقيُ في الكراتيلو-
عبارةٌ عن هيكلِ الشيء،
إذن لكانت الوردةُ في الحروفِ التي تتهجّى (الوردةَ)
ولتدفقَ كلُ النيلِ في كلمةِ (النيل).

ولذا، باجتماعِ حروف صائتة وصامتة،
قد يتشكلُ اسمٌ رهيب
يحملُ في شفرتهِ كُنهَ اللهِ، وقدرتَه الخفيّة
وسطَ حروفٍ وأصوات.

آدمُ و النجومُ كانوا يعرفونهُ في الحديقة.
لطخةُ الإثمِ أزالتهُ
كما تزعمُ طائفةُ القبالة
وبعدَ ذلكَ فقدتهُ الأجيال.

دهاءُ و خلوصُ الإنسان
ليسَ لهما حدّ. نعلمُ أنَّ شعبَ اللهِ المختار
بحثوا عن الاسمِ، و هم يُمضونَ
ساعاتِ الليلِ المتأخِّرةَ عاكفين وسطَ أحيائهم.

بخلافِ من تتلاشى ظلالُهم
في هُلامِ التاريخ
تبقى ذكراهُ يانعةً وحيّة

(يهوذا ليون) حكيم براغ.

في غمرة عطشه لمعرفة ما يعرفه الربُّ،
اندفع يهوذا ليون ينظمُ حروفَ الأبجديّة
في تركيباتٍ مُعقدةٍ، حتى استطاعَ في النهاية
أن ينطقَ الاسمَ الذي كانَ هوَ المفتاح،

والباب، والصدى، والمُضيف والقصر،
فوقَ دميةٍ جبلتها يداهُ الخرقاوان،
أخذَ يلقنُها العلومَ السرّيةَ
للرموزِ والحروف، للزمانِ والمكان.

رفعتْ الدمية حاجبيها الناعسين،
ولدهشتها، رأتْ أشكالاً و ألواناً تطفو
في عالمٍ من الأصوات، و بعدَ ذلك
اجترأتْ خطوةً مترددةً ومفزوعة.

تدريجياً -وكما هو حالنا-
أصبحتْ الدميةُ سجينةً للشبكةِ المتذبذبة
لِقبل، وبعدَ، وأمسِ، وأثناءَ، والآنَ،
ليمين، وشمال، وأنا، وأنتَ، وهم، والآخرون.

أطلق يهوديّ القبالة على هذا
الإغماض اسمَ (الغولم).
(رُويت هذه الحقائق عن شولم

في إحدى المقاطعِ الحكيمةِ من مجلدِه).

شرحَ الرابي اليهودي للغولم أسرارَ الكون:
«هذه قدمي، وهذه قدمُك، وهذا حبل»
تمرُ أعوامٌ و الغولم لا يحسن
سوى تنظيف السيناغوغ.

ربما نُطِق الاسمُ المقدّسُ خطأً
أو كان خافتاً أو مُستعجَلاً.
لم يعطِ السحرُ القويُّ قطّ مفعولَه:
لم يتعلمْ تلميذ الإنسان مزيّة النطق.

عيناهُ أقربُ للكلبِ من الإنسان.
بل أقربُ للشيءِ من الكلب،
صارتا تلاحقان حركات الرابي
في معتكفهِما المُتجهّمِ.

شيء فظٌ وشاذ كان الغولم،
إذْ إنَّ قطة الرابي، وبمجردِ أن تراهُ يتحرَّك
تهربُ وتختبيء مذعورةً (ليسَ هناكَ قطةٌ في مجلدِ شولم
وإنما اصطنعتُ واحدةً خلف خليجِ الوقت).

رفع الغولم يديه المُضطربتين نحوَ إلهِه،
شرع يقلّدُ صلواتِ سيدهِ
أو بابتسامةٍ بلهاء ينحني كلياً

في سلاماتٍ منحنية كما يفعلُ رجالُ الشرق.

تأمّلَ الرابي مخلوقَهُ بحنانٍ يشوبه الهلع
تساءل: «كيفَ أمكنني أن أضيف هذا المخلوقَ
المسكين إلى العالمِ؟ كانَ من الأفضلِ
ألّا أعملَ شيئاً،

ماذا دفعني كي أضيفَ إلى السلسلةِ غير النهائيةِ للرموزِ
رمزاً آخرَ؟
أن أضيفَ إلى خيطِ المغزلِ وهوَ ينحلُّ
سبباً ونتيجةً؟»

وفي ساعاتِ عذابهِ واضطرابِ نومه،
تتوقفُ عيناهُ و تسرحانِ فوقَ سحنة الغولم.
من ذا يخبرنا عمّا يجولُ في خاطرِ الله
و هو يتأملُ في عُلاه عذاباتِ الرابي؟

هذه القصيدة من أجمل قصائد بورخيس وتشبه قصته الشهيرة (الأطلال الدائرية). في القصة يعتكف أحد السحرة في طلل دائري الشكل، حيث تدلُّ الدائرة على اللانهاية، وأثناء اعتكافه، يحاول أن يخلق كائنا من حلمه. بعد إخفاقات عديدة ينجح الخلق، غير أنَّ الساحر يخشى من اهتداء ابنه المخلوق إلى أنه لا يعدو أن يكون حلم شخص آخر. يرمي الساحر -وقد استبدَّ به اليأس- نفسه في النار نهاية القصة، فيُفاجأ أنه لا يشعر بحرِّها، وعندها يكتشف أنه هو أيضًا حلم شخص آخر.

يقول بورخيس في مقدمة المجموعة الشعرية التي تتضمّن (الغولم):

«كنت أزور لوبوك في صحراء تكساس، عندما سألتني شابه طويلة القامة إن كانت قصيدة (الغولم) تنويعة على ثيمة (الأطلال الدائرية). قلت لها كان عليّ أن أعبر قارة كاملة كي أحظى بمثل هذا الكشف. رغم ذلك القطعتان مختلفتان: تتحدّث القصة القصيرة عن حالم يكتشف أنه حلم، بينما تتناول القصيدة علاقة الإله بالإنسان، أو الكاتب بعمله».

بورخيس مولع بالقبالة، تلك الأساطير اليهودية التي تزعم أنَّ للكلمات والحروف قدرة الخلق، وله في ذلك مقالة رائع وقصة أروع بعنوان (الموت والبوصلة). قرأ بورخيس أسطورة الغولم وحكيم براغ يهوذا ليون، منذ ذاك وهو مولع بها. تقول الأسطورة إنَّ يهود براغ كانوا عُرضةً للاضطهاد والطرد في زمن الإمبراطور الروماني رودلف الثاني، مما دفع الحكيم إلى صنع الغولم كي يحميهم. جلب الحكيم ترابًا من طين النهر، ثم أخذ يلعب بالحروف في تشكيلات لانهائية، إلى أن اهتدى إلى الاسم المقدس، فإذا بالحياة تسري في الدمية الطينية. صار الغولم يحمي اليهود في الجيتو المخصص لهم، لكنه ما لبث أن أصبح عنيفًا، فإذا به يقتل غير اليهود. تقول إحدى الأساطير إنَّ الغولم أحبَّ فتاة، وعندما لم تبادله حبه أصبح عنيفًا. ابتهل الإمبراطور الروماني إلى الرابي اليهودي كي ينزع الحياة من الغولم، سيأمر بالمقابل بالتوقف عن اضطهاد اليهود. مسح الرابي الحرف الأول من الكلمة المحفورة على جبهة الغولم emet بمعنى حقيقة، لتصبح met بمعنى موت، وليتهاوى الغولم في إحدى زوايا السيناغوغ دميةً بلا حياة، حيث يمكن إرجاعه في أي وقت.

استغل بورخيس هذه الأسطورة اليهودية ليعالج ثيمته المفضلة: اللانهاية. إنَّ الحالم محلوم، والخالق مخلوق، والعلاقة ما بين الغولم والرابي موازية للعلاَقة ما بين الرابي والرب (تقدّس الله سبحانه عن أي تشبيه)، ليظل المخلوق دائمًا أقل من الخالق، في هذه السلسلة غير النهائية من الخلق حسب القبالة.

[5] الفارس والموت والشيطان

(نسخة أولى)

تحتَ الخوذةِ الخيالية تبدو السحنة قاسيةً
ومتجهمةً كمثلِ سيف متجهِّمٍ
تبدو مترقبةً ومتحفّزة.
يمضي الفارس عبرَ الغابةِ المخطّطة
رابطَ الجأشِ، غيرَ متطلعٍ إلى الخلف.
محاطًا بالرعاع المتلصصين
وهم يصرخون وينظرون بخُرْق:
الشيطان بعينيهِ الخانعتين، وزواحف المتاهة،
والكهل الرماديّ صاحب الساعةِ الرملية.
أيها الفارسُ الحديديّ، أياً كان من يحدِّق فيكَ
هو يعلمُ حتمًا أنَّ الكذب والخوف
معدومانِ داخلَك. قدرُكَ القاسي
أن تأمرَ وتُهين. أيّها الفارس الصنديد
أيها الشجاع الألماني
يا رفيق الشيطانِ والموت.

(نسخة ثانية)

ها هنالك طريقان: تلك الخاصة برجل
الفولاذ والقسوة وهو يمضي

بصلابة وإيمان عبرَ غابات الشكّ
ما بينَ سخريةِ الموتِ
ورقصِ الشيطان،
والطريقُ الأخرى، الأقصر: طريقي.
في أيّ صباحٍ يا ترى، وفي أيّ ليلٍ ماضٍ سحيق،
اكتشفت عينايَ هذه الملحمةَ الرائعةَ؟
حلمَ دورير
عن البطل و الغوغاء، وكيف يحاولون
تفتيشي وإيقاعي في الكمين.
أنا من يخشاه الكهل الأشيب وليس البالادان
ساعةُ المستقبلِ المائيةُ تقيسُ وقتي
لا وقته الأبديّ.
أنا من سيصبحُ رماداً وظلاماً،
من سيشرعَ في الرحلةِ فيما بعد، و سأصلُ
محطّةِ فنائي.
إيهٍ يا من لستَ هناك!
يا فارسَ السيفِ المُشهرِ،
والأدغال الصلبة،
سوفَ تبقى خطواتكَ ماضيةً
ما دامَ هناكَ رجالٌ رابطو جأشٍ،
خياليون وخالدون.

أحبُّ هاتين القطعتين، فهما تجمعان بين بورخيس وألبرخت دورير، وكلاهما مقرّبٌ إلي قلبي. قرأتُ في كتاب -أظنه لألبرتو مانغويل- أنَّ لوحة (الفارس والموت والشيطان) معلقّة فوق سرير بورخيس. فتنتي المفارقة:

بورخيس شبه الأعمى ذو البصر المتراخي يعلّق لوحةً دقيقة التفاصيل فوق سريره! لا بدّ أنها تعني الكثير له، ولا بدّ أنه كلما تطلعَ في خطوطها المتشابكة وظلالها المتداخلة رآها بكامل تفاصيلها في عين ذاكرته.

يختلف نقاد الفن في تفسير لوحة دورير، يزعم بعضهم أنها تتناول نهاية فرسان المعبد، وكيف تآمر فيليب الرابع مع البابا كليمنت السابع لرميهم بالهرطقة وإحراقهم أحياءً. يُقال إنَّ فارس اللوحة هو جاك دي مولي Jacques de molay آخر رؤساء فرسان المعبد، والذي أحرق حياً في باريس. يزعمون أيضًا أنَّ فيليب الرابع هو الكهل الممسك بالساعة الرملية، وأن البابا كليمنت هو الشيطان الماعز.

لكن بورخيس لا يحفل بسياق اللوحة التاريخي، إنما بما تقدمه من أمثلة archetypes: الفارس والموت والشيطان. بهذا التفسير تصبح اللوحة أكثر عمومية، ويقع الرائي في الكمين، فإذا بِهِ هو والفارس شيئا واحدًا، وإذا بهما يمضيان بثبات نحوَ موتهما المُحتّم.

يطيب لبورخيس في القطعة الأولى أنِ يتغنى بالفارس الذي يمضي في طريقه غير حافل بالغوغاء من شيطان وزواحف وموت، كما هو قدر الفنان يمضي في طريقه غير عابئ بالنقاد والشائنين. أما في القطعة الثانية، والتي أعدها أجمل، يلعب بورخيس على ثيمة الفناء والخلود، فتصبح تحذيرات الموت وهو يمسك بساعته الرملية -أو المائية- بغير معنى، إذ إنَّ الفارس خالدٌ داخل اللوحة، لكنَّ تلك التحذيرات تطال الرائي الموجود خارج اللوحة، فهي تذكره بفنائه و موته.

لكن هل ينطبق ذلك على بورخيس؟ بورخيس يعلم أنه سيموت، لكنه يعلمُ أيضاً أنّ قصصه وقصائده سوف تبقى تُقرأ وتُتجر أبدَ الدهر ما دام هناك قراء ومحبون للأدب. لهذا، يغدو خطاب بورخيس خطابًا ذاتيًا عندما يقول:

«أنت يا فارسَ السيفِ المُشهرِ،
والأدغال الصلبة،
سوفَ تبقى خطواتكَ ماضيةً
ما دامَ هناكَ رجالٌ رابطو جأشٍ،
خياليون وخالدون».
هل أستطيع أن أغيّر المقطع ليصبح:
«أنت يا حارسَ كتاب الرمل،
يا رجل المتاهة والمرآة،
سوف تبقى خطواتكَ ماضيةً
ما دام هناك قرّاء،
وكانت هناك كتب».

[6] الوردة غير المنتهية

إلى سوزانا بومبال

في العام خمسمائة من الهجرة
نظرت فارس من أعلى مناراتها
نحو صحراء الرماح الغازية،
وحدّق عطّار نيسابور في وردة
وناجاها بكلماتٍ ليس لها صوت،
كما يفعل المفكّر، لا المصلّي:
«يملأ جرمكِ المدوّر راحةَ يدي
ويحني الوقت ظهرينا دون أن ندري
في هذه الحديقة المنسيّة، في هذا المساء

شكللكِ الهشُّ رطبٌ في الهواء
وعبقكِ المتواصل يرتفع باتجاهِ
وجهي المضمحل الكهل.
لكني أعرفكِ، أكثر من الطفل الذي لمحكِ
ما بين طبقات الحلم،
أو ها هنا، في الحديقة، صباحًا.
بياض الشمسِ ربما كان لونكِ،
ولربما أيضًا ذهبُ القمر، أو الصبغة القرمزية
التي تعلو حدَّ السيفَ ما بعد النصر.
أنا أعمى ولا أعرفُ شيئًا، لكني أرى منافذ أخرى
وكل شيء هو لانهاية من الأشياء.
أنتِ موسيقى، أنهار، قبابُ فلك، قصور، ملائكة،
آهٍ أيتها الوردة غير المنتهية، حميمةً وبلا حدود،
سوف يظهركِ الله في النهاية لعينيّ المُطفأتين».

فريد الدين العطّار هو أحد كبار شعراء فارس، قيل إنَّ جلال الدين الرومي قُدِّم أمامه وهو صبي فتنبأ العطّار بنبوغه. للعطّار كتاب شهير يُدعى (منطق الطير) يحكي عن اجتماع الطيور وعزمها على البحث عن الطائر الأسطوري (السمورغ) كنايةً عن الإله. تعتذر بعض الطيور وتتقاعس عن الرحلة، أما البقية فتتساقط مع كل مرحلة وكل شوط، حتى لا يصل بالأخير إلا ثلاثون طيرًا، لتكتشف بالأخير أنها جزء من (السمورغ)، في لعبة لغوية بارعة تستغل لفظة (سمورغ) وتشطرها لتصبح: (ثلاثون طيرًا).

استعار بورخيس مفهوم الفناء في ذات الخالق من العطّار، مع شيء من حلولية إسبينوزا، لتصبح الزهرة التي يخاطبها كلَّ شيء، ورمزًا للإله عند العطّار، ولربما للمحبوبة عند بورخيس، ولهذا يتمنى بورخيس أن يرى في

الأخير هذه الزهرة المستحيلة، هذه الزهرة اللانهائية، أن يظهرها الله أمام عينيه المطفأتين

[7] ألكساندر سيلكيرك

أحلمُ بالبحر، ذاكَ البحر الذي يحاصرني،
ومن الحلم تنقذني أجراسُ الله وهي
تعمّدُ صباحاتِ
الأريافِ الإنجليزية وتباركها.

كنت أعاني مدّةَ خمس سنوات، متطلعاً في الخالدِ
في اللانهايةِ والوحدة،
لتتحولَ تلك الصورُ إلى قصّة
أعيدها وأكررها كالوَسواسِ في الحانات.
أرجعني اللهُ إلى عالمِ الناس،
إلى المرايا والأبواب والأرقام والأسماء،
لم أعدْ ذلكَ الرجل الذي تطلّع دون انقطاع
في البحر وأفقهِ العميق الجَدب.
لكن الآن، ماذا أصنعُ
كي يدركَ ذلك الرجل أنني وصلت أخيرًا،
أنني هنا
سالمًا ومعافى بينَ بني جلدتي.

ألَكساندر سيلكيرك بحار إسكتلندي، عاش في القرن السابع عشر الميلادي. تُرك وحيداً في جزيرة (خوان فيرنانديز) مدّة أربع سنوات لأنه شكك بالمركب الذي سيقلّه وقدرته على الإبحار. عندما رفض ألكساندر

الركوب، أبحرت السفينة وتركته على الجزيرة، لتصدق توقعات ألكساندر وتغرق فيما بعد. بقي ألكساندر مدّة أربع سنوات وحيدًا على الجزيرة، إلى أن أنقذته سفينة (الديوك)، ليرجع إلى إنجلترا ويكتب عن تجربته الفريدة. يُقال إنَّ دانييل ديفو اتخذ مذكرات سيلكيرك مصدرًا أساسيًا لروايته (روبنسون كروزو)[1].

يتحدّث بورخيس على لسان سيلكيرك بعد رجعته إلى إنجلترا، حيث أصبح محاطًا بآخرين من بني جنسه، لكنه لا يستطيع أن يتخلّص من شرك اللانهاية والخلود. في كل ليلة يحلمُ بالبحر، ذاك الذي كان يحوّطه في الجزيرة، إلى أن يستيقظ فزِعًا على قرع أجراس الكنائس. رغم أن الحياة اليومية تمتلئ برموز متعددة لما هو لانهائي كالأرقام و الاسماء و المرايا، إلا أنّ سيلكيرك يبقى عاجزًا عن الخروج من شرك تلك اللحظة التي جلس فيها وحيدًا على شاطئ الجزيرة وتطلع في اللانهائي. مخلوق فانٍ لا يُفترض به أن يدخل في علاقة متكافئة مع اللانهائي، لذا ورغم رجوعه إلى إنجلترا، إلا أنّ ذاته الحقيقية تبقى أسيرةً وعالقة في تلك الأبدية، حيث تجلسُ متطلعةً في العباب والزرقة.

[8] قصيدة العنصر الرابع

الإلهُ الذي ألجأهُ جنديٌّ من سلالةِ (أتريوس)
إلى ساحلٍ طويلٍ تحرقهُ الشمسُ،
تحوّل أسداً، ثم تنينًا، ثم فهدًا، ثم شجرةً،
ثم تحوّل ماءً، إذ إنَّ الماءَ (بروتيوس).

(1) هذه فرصة أخرى لقطع العرى الواهية ما بين حي بن يقظان وربنسون كروزو، كما قطعناها بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية.

إنهُ السحابةُ غيرُ المتكررةِ، مجدُ
غروبِ الشمسِ حين تصبغُ الأفقَ حمرةً؛
الإعصارُ الذي يقلبُ صفحةَ الجليدِ دوامات،
والدمعةُ عديمةُ الجدوى، أريقها حين أذكركِ.

إنهُ النبعُ الذي يغذّي الأرضَ الخصبة والنار الملتهمة
مصدر القوى المتحكمة بالفجر
والرياح الغربية
(أو هكذا يزعمُ سينيكا وطاليس الملطي).

البحرُ والجبال الجليدية بعض تنكّراتِك،
حيث تتحطّمُ فوقها أعتى السفنِ الحديدية،
وكذلك الوقتُ حين يجرحُنا ويمضي،
إنه -يا ماءُ- إحدى استعاراتِك.

كنتَ متاهةً تحت الرياح المزمجرة،
حيث لا نوافذ ولا جدران،
تاه عوليس في دروبك الرمادية
وارتمى ما بينَ الموتِ وتنكّر البخت المائل.

تلتمعُ كنصل السيف قاسيًا وصقيلًا،
تأخذُ أشكالَ الأحلامِ والكوابيس والوحوش.
إليكَ ينسبُ الناسُ عجائبَ مختلفة.
تُدعى في لحظات هروبِك: الفرات والغانج.

(يقولونَ إنَّ ماء الأخير مقدّس
لكن البِحارَ تعملُ بطرقٍ سريّة
والكوكبَ ذا مسامات، لذا من السائغ
أنّ كل رجلٍ اغتسلَ ذات مرة في الغانج).

رأى دي كوينسي في لجّةِ أحلامِه،
بحارَكَ مبذورةً بالوجوه والأمم،
لقد لطّفتَ من ألمِ الأجيال المتعاقبة،
وغسلتَ جثةَ والدي، وقبلها المسيح.

يا ماء، أسألكَ معروفًا. بحقِّ هذا النظمِ
الكسولِ من الكلماتِ المنضودة أتوسّلُ إليك.
تذكّر بورخيس -صديقَك- الذي خاضَ فيك.
كن موجودًا فوقَ شفتي في لحظتي الأخيرة.

هذه القصيدة -رغم عنوانها- من أرقِّ قصائد بورخيس، وهنا تأتي المفارقة، فهو لا يناجي حبيبة ولا يتحدّث عن أقارب، وإنّما عن الماء! إنّه العنصر الرابع، حيثُ التراب والهواء والنار تشكّل العناصر الثلاثة المتبقيّة حسب الفلسفة القديمة. الماءُ لا يمكن الإمساكُ به، إنه (بروتيوس) إله التحولات، وعندما أراد مينيلاوس (ابن أتريوس) الرجوع من طروادة إلى مملكته في أسبرطة، تحطّمت سفنه في مصر، و لم يدرِ كيف يعود، إلى أن حاصر إله الماء وألجأه إلى الشاطئ كي ينتزع منه السر الذي يمكّنه من الإبحار والعودة برجاله، غير أنّ (بروتيوس) -كي يفلت من أسر مينيلاوس- تحوّل أسدأ ثمّ تنينًا ثمّ فهدًا ثمّ شجرة، إلى أن اتخذ هيأته المائية.

الماءُ هو السحابة التي لا تتكرر، لكنه يتحرّك في دورات متتالية بين السماء

والأرض، لذا يمكن الزعم أن كل شخص اغتسل به إنما هو مغتسل بماء نهر الغانج.

لا يحبُ بورخيس التصريح بمشاعره العاطفية، لذا من النادر أن يكتب قصيدة حب، لكنه ضعف هنا ليقول عن الماء في واحدٍ من أكثر أبياته عذوبةً:

وهو الدمعةُ عديمةُ الجدوى، أريقها حين أذكركِ.

أما أعذب أبيات القصيدة فتأتي في النهاية، عندما تتحولُ جميع الأبيات السابقة إلى ابتهالٍ وصلاة، ليخاطب بورخيس الماء بلغةٍ تفيض عذوبةً و رقّة:

Agua, te lo suplico. Por este sonoliento

Enlace de numericas palabras que te digo.

Acuerdate de Borges, tu nadador, tu amigo.

No faltes a mis labios en el postrer momento.

يا ماء، أسألكَ معروفًا. بحقِّ هذا النظمِ
الكسولِ من الكلماتِ المنضودة أتوسّلُ إليك.
تذكّر بورخيس -صديقَك- الذي خاضَ فيك.
كن موجودًا فوقَ شفتي في لحظتي الأخيرة.

[9] هنجست يريد رجالًا

(499 قبل الميلاد)

هنجست يريدُ رجالاً.
كي يزحفَ بهم من تخومِ الرملِ الممتدِّ إلى أن يتماهى بالبحر،

من أكواخٍ يملأها الدخان، وأصقاع باليةٍ، وغاباتٍ عميقة
تسكنُها الذئابُ و يعشعشُ فيها الشرُّ.
سوف يترك الفلاحون محاريثهم، والصيادون شبكاتِهم،
سيذرون زوجاتهم، وكذلك أولادهم،
فالرجل يعلمُ أنهُ في مكانٍ ما
تحتَ جنحِ الليل
يمكنُ أن يلتقيَ بالأولى، وينجبَ الثاني.

هنجست المُرتزق يريدُ رجالاً.
كي يُخضعَ جزيرةً لم تُدعَ إنجلترا بعدُ.
سيتبعونهُ شرهينَ آثمين
متذكّرين أنهُ كان الأولَ دائماً في القتال.
أنهُ نسيَ مرةً قسمَ ثأرٍ اجتراَهُ، و أنهم أعطوهُ سيفاً مُصلتاً، ففعلَ السيفُ فعلتَه.
سيختبرونَ مجاديفِهم ضدّ البحرِ، بدونَ بوصلةٍ أو صارية.

سيحملونَ سيوفاً و تروساً، خِوذاً بشكلِ رؤوس الدببة، تعاويذَ تجعلُ حقولَ الذرةِ تتضاعفُ، أساطيرَ خلقٍ غامضة، قصصاً عن قبائلِ الهون و القوط.

سيُخضِعونَ الحقولَ، لكنهم لن يدخلوا المُدنَ التي تخلّى عنها الرومان، فتلك أشياءُ معقدةٌ لا تفهمها أذهانهِم البدائية.

هنجست يريدهم للنصر، من أجلِ السلبِ والنهب، من أجلِ تمزيقِ اللحم، ولأجلِ النسيان.

هنجست يريدهم -لكنهُ لا يعلمُ ذلك- من أجلِ تأسيسِ أعظم إمبراطوريات الدنيا، من أجلِ غناءِ شكسبير ووايتمان، من أجلِ أن تحكم سفنُ نيلسون البحر، من أجلِ أن يُطردَ أدمُ و حواء -صامتين، يداً بيدٍ- من

الجنةِ التي فقداها.

هنجست يريدهم -ولا يعلمُ ذلك- من أجلِ أن أكتبَ هذه الحروف.

يستكمل بورخيس ولَعة بالأساطير الأنجلوساكسونية، فيستمدُ بطله من التاريخ القديم: هنجست وأخوه هورسا. ترجع هذه الحادثة إلى سنة أربعمائة وتسع وتسعين قبل الميلاد، حينما قاد هنجست القبائل الآنجلوساكسونية (الجرمانية) إلى بريطانيا ليحارب الإسكتلانديين الأوائل. انتصر هنجست ومات أخوه هورسا، وترتب على ذلك قيام المملكة الآنجلوساكسونية، و التي وُلدت منها اللغة الإنجليزية، وكانت مقدمةً لنشوء بريطانيا بشكلها الحالي.

هل كان يخطرُ في بال هنجست المُرتزق أن انتصاره البسيط سيكون سبباً لنشوء اللغة الإنجليزية (لغة شكسبير ووايتمان)، اللغة التي أنشأ بها جون ميلتون ملحمته (الفردوس المفقود) ليحكي عن خروج آدم وحواء من الجنة بعد أكلهما الشجرة المُحرّمة. تشابك الأقدار بهذا الشكل الشائك هي الفكرة الجمالية التي يعالجها بورخيس، فيأخذها إلى أبعد حدودها عندما يقول إنه لولا انتصار هنجست لما كانت هذه القصيدة.

[10] تاريخُ الليل

عبرَ الأجيالِ المتلاحقة
بنى الرجالُ الليل.
في البدايةِ كانَ عمًى ونومًا
وأشواكاً تشُقّ القدمَ الحافية
وخوفًا من الذئاب.
لن نعرفَ من صاغ الكلمةَ

لتدلَّ على الظلِ الفاصلِ
بينَ غسقين.
وفي أيّ قرنٍ استُخدمت
لتصفَ الفضاءَ الممتدَ بينَ النجوم.
ثم اختلقوا الأسطورة:
جعلوا الليلَ أماً لربات القدر الثلاث
وهنّ يغزلن ويقطعن،
ضحّوا من أجله بخرافٍ سوداءَ
وبديكٍ يتنبأ بنهايته دومًا.
وهبه العارفون اثنى عشر بيتاً؛
وهبوه البوابة واللانهاية،
أعطاه هوميروس شكلًا في مسطّراته السداسية
وأودعه باسكال رعبَه.
ورأى فيه لويس دي ليون
وطنًا لروحِه الوَجِلة.
أما الآنَ فإننا نحدسُ بعدمِ فنائه،
أنهُّ غير مُستهلكٍ
كالخمرِ العتيقةِ،
ولا يمكن لأحدٍ أن يتأمله دون دوار،
والوقتُ أودعَه خلودًا.
.. لتظنَ -بعدَ هذا كلِّه- أنهُ لن يوجدَ
إلا لهذه الأدواتِ الضعيفةِ: العيون!

هذه القصيدة عنوان لأحد دواوين بورخيس المتأخرة، بعدَ أن أصيب بضعف البصر، في الحقبة التي ترك فيها القصص وعاد إلى الشعر. يسمي

بورخيس قصيدته (تأريخ الليل) ليعالجَ مفهوم الليل عبر الأجيال المتلاحقة. وكما تساءل في قصيدة سابقة عن الرجل الذي أطلق على (القمر) هذا الاسم، ها هو يتساءل عن التاريخ السحيق لكلمة (ليل)، وما الذي دفع الإنسان البدائي أن يختار إطلاق لفظة على ما هو عدم و فراغ و سلب؟

في البداية كان الليل مرادفاً للظلمة والخوف وعدم الأمن؛ إنه الوقت الذي يرجع فيه الصياد البدائي إلى كهفه. ثمّ تطوّر ليتحوّل من مفهوم زماني إلى مكاني، فيصبح الفضاء الأسود الممتد بين النجوم! ولأنَّ الإنسان مغرم بالأساطير، جعل الإغريق الليل أُماً للـ Fates اللاتي يغزل قدر الانسان لتقوم ثالثتهنّ بقطعه. وقسّم العلماء اليوم إلى أربع وعشرين ساعة، ليخصّوا الليل بنصفها (اثنى عشر بيتا).

ينتقل بورخيس من ثمّة إلى أصدقائه المحببين، فيشير إلى هوميروس الذي يقول في الإلياذة: إنّ الفجر يصحو بأصابع وردية، ويشير إلى الفيلسوف باسكال الذي زعم أن إله إبراهيم زاره على هيئة نارٍ في الليل، و يشير أيضا إلى الشاعر لويس دي ليون الذي جعل من الليل وطنًا لروحه.

بعدَ كل هذا، هل يحق لبورخيس أن يزعم أن الليل ما كان ليوجد إلا كظاهرة بصرية تعتمد على العينين اللتين فقدهما تدريجيًا؟ بالطبع لا.. و هذا هو عزاء بورخيس.

[11] زهرة وميلتون

من كلِ أجيال الزهور السابقة،
وقد تفسّخت في قاعِ الوقت،
أريدُ لواحدةٍ أن تُعفى من النسيان-
واحدةٍ عادية من ضمن كل الأشياء

التي وُجِدت. أريدُ للقدرِ أن يهبني
حظوةَ اختيارها،
تلك الزهرة الصامتة، الأخيرة
التي أمسكها ميلتون قبالةَ وجهه،
دونَ أن يستطيعَ رؤيتَها.
آهٍ أيتها الزهرة، قرمزيةً أو صفراء أو بيضاء
من حديقةٍ ما متلاشية،
يستمِّر وجودكِ الماضي كسحرٍ أبديّ
و يتلامعُ في هذا الشعر،
ذهبيةً أو مطليةً بالدم، عاجيةً أو محجوبةً في الظل،
كما كنتِ ذاتَ مرةٍ بين يدي ميلتون،
أيتها الزهرة غير المرئية.

جون ميلتون هو أحد أشهر الشعراء الإنجليز، ومؤلف ملحمة (الفردوس المفقود) أو (الجنة تُفقد) كما أحب أن أترجمها. من المعروف أن ميلتون فقد بصره في أواخر حياته، كما أن حظوته الإجتماعية سقطت بعد انهزام بطله الثوري كروموبل، و لهذا عاش حياة عزلة كئيبة، لا يخففها إلا الكتب والقصائد التي كانت ابنته البارّة تقرأها عليه.

من الطبيعي أن يتعاطف بورخيس مع ميلتون، فهما يتشاركان العمى والشعر، وأن يصطنع هذه الزهرة الأسطورية التي لا أدري هل هي من وحي خيال بورخيس أم تستند على حادثة معينة ذُكِرت في سيرة ميلتون. أيًا كان الأمر، لقد أضفى بورخيس شعرية هائلة على هذه الزهرة التي استطاع أن يلمسها و أن يشمَّها -عبر خليج الوقت- لكنه عاجزٌ عن رؤيتها.

وجه فينوس[1]

يسافر عشّاق الفن إلى باريس، وما إن يستقر بهم المقام حتى يبادروا إلى شراء تذاكرَ متحف اللوفر، لا لشيء إلا كي يمعنوا النظر في وجه الموناليزا، وأنا لا أفهم ذلك، لا أفهمه أبدًا، فوجه الموناليزا على ما أُودِع فيه من أسرار عديم الجاذبية، ولو كنت سأسافر من أجل وجه لسافرت إلى فلورنسا ثم قطعت تذكرةً لمتحف غاليري أوفيتزي، لا لشيءٍ إلا كي أقف مذهولًا متأملًا أمام لوحة الرسام ساندرو بوتيتشيلي (ولادة فينوس).

في عصر النهضة، عاشت سيّدة فاتنة تُدعى سيمونيتا كاتيانو دي فيسبوتشي، أو سيمونيتا الجميلة كما كانوا يطلقون عليها في فلورنسا. كانت أكثر الفتيات جمالًا ودَلًا، وفي يوم وفاتها خرج أهل فلورنسا جميعًا خلف جنازتها يبكون شبابها الضائع الذي قطعه السلّ وهي ما تزال في الثانية والعشرين. يُقال إنَّ سيمونيتا كانت على علاقة وثيقة بجوليانو دي ميديتشي، سليل الأسرة المتسيّدة الثريّة التي رعت أكثر فناني النهضة كمايكل أنجلو ودا فينشي. لهذا السبب أوعز جوليانو إلى بوتيتشيلي كي يرسم أكثر من لوحة وبورتريه لعشيقته سيمونيتا.

ينفي بعض النقاد أن تكون سيمونيتا هي فينوس الموجودة في لوحة بوتيتشيلي (ولادة فينوس)، يؤيدهم في ذلك أنّ بوتيتشيلي لم يرسم لوحته هذه إلا بعد عشر سنوات من وفاة سيمونيتا، إلا أنَّ المتأمل في البورتريهات المتبقية لسيمونيتا دي فيسبوتشي سيلاحظ التطابق الصارخ ما بين ملامحها وملامح فينوس، كما أنَّ كثيرًا من المؤرخين يؤكد على عشق بوتيتشيلي لسيمونيتا، وأنه بقي يحبها حتى آخر يوم في حياته، وأنه مات دون أن يتزوّج،

---

(1) نشرت بتاريخ 28 أبريل 2013.

وأنه أوصى أن يُدفن تحت قدميّ سيمونيتا الجميلة في كنيسة أوجنيسانتي بعد وفاته.

إذا كان ذلك صحيحًا، فهذا يعني أنَّ بوتيتشيلي رسم سيمونيتا من ذاكرته بعد مرور عشر سنوات على وفاتها. انظر إلى أي بورتريه رُسِم لسيمونيتا أثناء حياتها، واخبرني ما الفرق بينه وبين وجه الفينوس في (ولادة فينوس)؟ تظهر سيمونيتا في البورتريه كتمثال من رخام، أرضيةً، باردةً، بلا تعابير، مجرد تمثال يجسِّد الجمال الأرضي. لكنَّ وجه فينوس.. وجه فينوس موضوع آخر كليًا.. فبعد انقضاء عشر سنوات من الفقد والحب غير المتبادل Unrequited Love، ما الذي أضافه خيال بوتيتشلي وحبه إلى وجه سيمونيتا؟

تظهر فينوس في اللوحة حزينةً وبعيدةً وحالمة، كأنها تتطلّع من عالمٍ آخر، أو كأنَّ الموت يفصلها عنا وعن الرسام، بينما الرياح آخذة بالتلاعب بخصلات شعرها الذهبية. تأمّل الحب الذي رُسمت به تلك الخصلات المتطايرة، الحب الذي أودِع في العينين الحزينتين، الحب الذي صوّر الشفتين الشاحبتين. كل لمسة ريشة مضمّخة حتى الثمالة بالحب.

لا، لن أحفل بزفير ولا بكلورس ولا بالصَدَفة التي تقف عليها فينوس، ولا بالمرأة التي تنتظر على شاطئ البحر ومعها وشاح. بالنسبة لي كل اللوحة تتركّز في وجه فينوس، لتكون أفصح تعبير عن لوعات الحب غير المتبادل.

مجلة الأخوين غونكور[1]

مجلة الأخوين غونكور رائعة، تأخذك صفحاتها إلى باريس القرن التاسع عشر، فتدخل صالون الأميرة ماتيلد بونابرت، وتأكل في مطعم ماجني، وتجالس فلوبير، وبودلير، وزولا، وغوتييه، وسانت بوف، وتورغنيف، وجورج صاند، وتثرثر عن فكتور هوغو، وألكساندر دوما، وهونوريه دي بلزاك، أما الأجمل من كل ما سبق فكشفها للعلاقات التي تربط النساء بالرجال، والمثقفين بغير المثقفين، والمتنفذين بالمنتفعين، والأمراء بالعامة، فتجد الأدباء مثلًا يتسابقون إلى صالون امرأة رائدة ويمتدحونها ويبادلونها الابتسام ثم إذا خلوا ببعضهم دعوها ساقطة، وترى رجلًا يقدّم زوجته إلى شخص غريب زاعمًا أنها عشيقته كي يتماشى مع روح العصر! ويزيد من غنى المجلّة البصيرة النافذة التي يتمتع بها الأخوان في تقييم الأعمال الأدبية والفنية، فهما مثلًا مفتونان بمدام بوفاري، لكنهما لا يستطيعان تمرير سالامبو لفلوبير، كما أنّ بصيرتهما تمتدّ إلى قراءة ما يعتمل داخل صدور الأدباء والنقاد من تحاسد وتنافس وغيرة. سأترجم بعض ما اخترته منها لطرافته، وهو قليل من كثير.

شؤون القلب

إنه لأمر غريب؛ نرى الحب في كل مكان: في الكتب، فوق المسرح، في حيوات الآخرين، يتكلم عنه الجميع في كل الأوقات، يبدو من حديثهم شيئًا مهمًا ومستغرقًا للوقت، رغم كل ذلك ها نحن ذا، كلانا في أوج صحته، جاهِزَين للخدمة في طابور شؤون القلب، لدينا من المال ما يمكّننا من شراء جوارب نظيفة وباقة أزهار، يتوسط أنفانا صفحة وجهينا سواء أذهبت بهما

(1) نشرت بتاريخ 28 أغسطس 2020 ميلادية.

يمينًا أم شمالًا، لكن فليشنقونا إن استطعنا تذكّر الوقوع في الحب أكثر من أسبوع واحد.

وفي ذات الوقت على طاولة مجاورة:

«لقد قابلتُ عشيقته».

«إنها زوجته».

«عجبًا! أخبرني أنها عشيقته! ربما يحاول إعادة تأهيلها!».

قملة خشب

أخبرنا فلوبير اليوم: لا تعنيني القصة ولا حبكة الرواية بالمرّة، كل ما يعنيني حين أكتب أن أستدعي لونًا معينًا، أن أترك درجاتٍ من الظل. في الرواية القرطاجية التي أكتبها الآن[1]، أريد أن أجترح شيئًا بنفسجيًا، أما عدا ذلك من شخصيات وحبكة فمحض تفاصيل. في (مدام بوفاري) مثلًا، أردت أن أستدعي لونًا رماديًا، لونَ عفنٍ يليق بوجود قملة الخشب. كانت الحبكة ثانوية إلى درجة أني قبل شروعي بالكتابة بأيام كنت أهجس بامرأة أخرى تمامًا: الأجواء والنغمة العامة هي ذاتها، لكنَّ المرأة عزباء ومسنّة وعفيفة وورعة. تبيّنت فيما بعد أنها لا تُطاق فغيّرتها.

رأي صديق

ذهبنا إلى مسكن فلوبير في الرابعة عصرًا. دعانا كي يقرأ فصولًا من روايته (سالامبو). عندما وصلنا وجدنا الرسام جلير عنده. قرأ علينا من الرابعة

(1) يقصد روايته سالامبو.

وحتى السادسة مساءً. قرأ بصوته الجهوريّ الهادر الذي يهدهد سامعه كأنه رياح برونزية. وُضِع العشاء في السابعة، ثم بعد الأكل والغليون استأنف ما بدأه، يقرأ ما كتب تارةً ويلخّص ما حذفه تارة، إلى أن وصل إلى نهاية الفصل الأخير، حيث يتعاقر ماثو وسالامبو الحب. لم يفرغ إلا في الثانية فجرًا.

سأكتب ما أضمره عن نتاج رجلٍ أحبّه وأقدِّر كتابه الأول كثيرًا. أقول ذلك وأنا أعلم يقينًا أنَّ من أحبّهم لا يتجاوزون أصابع اليد. كانت (سالامبو) أقلَّ مما توقعته من فلوبير. شخصيته التي أُخفيت وطُمِست في (مدام بوفاري) ظهرت بجلاء هنا؛ منتفخة، وميلودرامية، وانفعالية، ولا تتورّع عن الكتابة المنمّقة والتلوين الفظّ. يصوّر فلوبير الشرق بازارًا جزائريًا، ثم يزعم أنَّ ما صوَّره هو شرق العصور القديمة! بعض تلك اللمسات طفولي، وبعضها سخيف، أما أكبر عيوبه فمحاولته أن ينافس شاتوبريان مما حرم كتابه التميّز والأصالة. تكاد (الشهداء)[1] تطلّ من كل صفحة في كتابه، ثم تأتي تلك الأوصاف الطويلة، والمُرهقة، والمنمّقة، حين يصف شخصياته زُرارًا زُرارًا، ويصف العادات والتقاليد كما لو أنه ينمنم. تضررت جميع مشاهده نتيجة ذلك، وبالأخص مشاهد الجماعات والحشود. لقد تقلّص تأثيرها حتى صارت الملابس تحجب عنا الأوجه، والمناظر تكسف وراءها العواطف. الجهد المبذول ضخم بلا شك، وصبره لا ينفد، لكن ماذا عن العبقرية اللازمة لإحياء حضارة مندثرة ونادرة ومستحيلة، هل كان فلوبير يملك الطموح أو النفاذ الضروريين لكشف روح حضارة منطمسة؟ كان يعتقد أنه يعيد تركيبها أخلاقيًا، هذا ما فاخر به بيننا، لكنَّ هذا التلوين الأخلاقي هو أضعف أجزاء كتابه. ليست عواطف شخصياته نتيجة ضميرٍ اختفى باختفاء حضارة مندثرة، بل هيَ عواطف دارجة وكونية تعكس الإنسانية جمعاء، لا إنسان قرطاجة القديم. إنَّ ماثو الذي اختلقه لا يعدو أن يكون مغني أوبرا في قصيدة بربرية.

---

(1) الشهداء: ملحمة وضعها شاتوبريان عام 1809 تحكي عن انتصار المسيحية على الوثنية.

يمكن أن يتبيّن المرء خيلاء فلوبير في الطريقة التي أعلن بها عن (سالامبو): استخدم نفس البوسترات والتصاميم، بل حتى نفس حجم الخط الذي اختاره هوغو كي يعلن عن ديوانه (تأملات).

ما زالت هناك جفوة طفيفة بين فلوبير وبيننا. نحن مذنبون في نظره لأننا أفسدنا رأي سانت بوف تجاه عمله. بدأت أتبيّن كل تلك الجوانب الخفيّة في شخصيته. إنه يدفع بنفسه إلى المقدمة، بهدوء وخفية، بانيًا علاقات مع أشخاص متنفذّين، صانعًا شبكات معارف مع أناس مهمّين، ثم يتظاهر بأنه كسول ومستقل ومولع بالوحدة. أطلعني قبل أيام على رسالة من جيان دي توربي[1] تدعوه فيها إلى العشاء وتقول: هناك من يريد رؤيتك. قال لي إنّه لن يذهب، وإن من يريد رؤيته هي الأميرة لا شك. ثم علمت بالأمس من سانت بوف أنّ فلوبير كان في صالونها!

كذلك سانت فكتور، تناول العشاء معنا هذا المساء. أخبرني أنه أكل عند جيان دي توربي والأميرة ليلة أمس. تلك اللعوب، تظن أنّ من واجبها لعب دور مدام دي بومبادور[2]؛ ألزمت نفسها دعوة الكتّاب إلى مائدتها. يبدو أنّ هناك من امتدح قدرتها على القراءة فصدّقت وبدأت تتحدث عن الأدب. أخبرني سانت فكتور أنها اشتكت بحرارة من تعبير عامي ورد في مجلة (فيدو) متصنّعةً الحساسية والرهافة، وأنها قد تُجرح وتُهان في نصاعة ذوقها. يبدو أنَّ الثروة تعلمهنَّ كل شيء، بما في ذلك امتقاع خدودهنَّ من بذاءات لغتهنّ الأم!

---

(1) إحدى مرافقات الأميرة باولين بونابرت.

(2) جين أنطوانيت بواسون، أو مدام دي بومبادور، كانت عشيقة الملك لويس الخامس عشر، وسيدة أرستقراطية مثقفة، فتحت صالونها للأدباء والفنانين، وأثرت الحياة الثقافية والفنية والسياسية في البلاط الفرنسي.

ذلك الرجل!

عشاءات السبت مبهجة دومًا. تجاذبنا أطراف الحديث، وتحدّثنا عن كل شيء تحت الشمس.

أخبرنا نوجين سانت لوران -من واقع عمله في لجنة الحقوق الأدبية- أنه يفضّل أن تبقى المُلكيات الأدبية محفوظة دومًا. اعترض سانت بوف: «يكفي الأديب الدخان والجلبة اللذان يثيرهما. كان أجدر أن تقول: خذها كلها، على الرحب والسعة». اعترض فلوبير: «لو كنتُ مخترعَ السِكّة الحديدية لن أريد لأحد أن يسافر فوقها دون أذني». رد سانت بوف وقد بلغ به الهياج حدَّه: «لا ملكيات أدبية، شأنها شأن الملكيات الأخرى. يجدر بكل شيء أن يُجدد، أن يدور ويُشاع بين الجميع».

استطعتُ أن أرى الأعزب الثائر المتطرّف الذي يختبئ في كلمات سانت بوف. بدأ كأنه أحد من سووا مبنى المؤتمر الوطني بالأرض. رأيت نزعة التدمير تطلّ من عينيه وهو يدفع بكتفيه وسط الجموع ويشقّ طريقه بينهم فيبادلهم المال وينازعهم المكانة بينما يضمر في قلبه احتقارهم وغيرةً مريرة تطال كل ما يملكون من شباب ونساء وقَسَمات وجه.

عاد النقاش إلى الأدب. ذكر أحدهم اسم هوغو. قفز سانت بوف كما لو أنَّ أحدهم عضَّه: «إنه دجال زائف، أول من تأمّل وخمّن في الأدب». ثم عندما علّق فلوبير قائلا إنه يفضّل أن يصبح هوغو على أي أحد آخر، اعترض سانت بوف: «لا يجدر أن تكون سوى نفسك في الأدب. قد تودّ اكتساب ميزات كاتبٍ آخر، لكن إياك أن تغدو شخصًا آخر». عندما قيل إنَّ هوغو لديه موهبة في تحفيز الآخرين أقرّ وأضاف: «صحيح، لقد علّمني كيف يُكتب الشعر. كنا في اللوفر ذات مرة نتطلع في اللوحات. علمني كيف أرسم ثم نسيت ذلك كله. لديه بنية جسمانية خارقة. ذلك الرجل! أخبرني حلّاقه أنَّ لحيته تفوق

في صلابتها باقي اللحى ثلاث مرات، أنَّ شفرات الحلاقة تنكسر فوقها! لديه أضراس سمكة قرش. يستطيع أن يحطِّم بذور الدرَّاق بفكِّه. والعينان! عندما كتب ديوانه (أوراق الخريف) كنا نصعد أبراج النوتردام كل ليلة تقريبًا كي نرى الغروب من هناك -كم كان ذلك مضجرًا!-. كان باستطاعته أن يتبيّن لون فستان مدموزيل نوديه من موقعنا ذاك وهي تقف في شرفتها البعيدة!».

ديانات أدبية

قصدنا مطعم ماجني للعشاء. كان الجميع حاضرًا، بما في ذلك تيوفيل غوتييه ونيفتزر.

تشعّب الحديث إلى أن وصل بلزاك وتوقّف عنده. هاجمه سانت بوف: «أدبه تعوزه الأمانة، إنه لا يمثّل الحياة. قولوا ما شئتم، يظل بلزاك وحشًا في نظري!».

اعترض غوتييه: «ألسنا وحوشًا أيضًا؟».

«من رسم عصرنا إذن؟ إذا لم نلق مجتمعنا في صفحات بلزاك، أين نلقاه؟».

صاح سانت بوف: «كل ذلك خيال! محض اختراع! أعرف جادة الرو لانجلاد، لم تكن كما وصفها قيد أنملة».

سألتُ بدوري: «أين نجد الحقيقة إذن؟ في أي الروايات؟ مدام صاند؟».

رينان: «دعوني أخبركم أنّ مدام صاند أكثر واقعية من بلزاك».

«أحقًا؟».

«بالطبع، العواطف التي تصفها عالمية».

«لكنَّ العواطف عالمية بالضرورة!».

اعترض سانت بوف: «ولا تنسوا أسلوب بلزاك! كله تعقيد والتواء، أشبه بالحبال المتشابكة».

استطرد رينان: «ثلاثمائة سنة من الآن وسيظل الناس يقرأون مدام صاند».

قلنا: «مدة قراءتهم مدام دو جانيل. لن تبقى صاند أطول من مدام دو جانيل».

هتف سانت فكتور: «لم يعد بلزاك يواكب العصر. أصبح قديمًا. فوق ذلك يعيبه تعقيده».

اعترض نيفتزر: «لكن انظر إلى البارون هيلو! ها هنا شخصية تطابق شروطك».

سانت فكتور: «يجدر بالجمال أن يكون بسيطًا، لا يوجد ما هو أجمل من شخصيات هوميروس ومشاعرها. كل هذه السنين وما زلنا نجدها ملحّة ويافعة. يجب أن تقرّوا: أندرومارخي أكثر إثارة من مدام مارنيف».

رد إدمون: «لا أعتقد ذلك».

«أنت لا تعني ما قلت! إنه هوميروس...».

غوتييه: «هوميروس الذي يعرفه الفرنسيون قصيدة دبّجها بيتوبيه. لكنّ هوميروس الحقيقي مختلف تمامًا. اقرأه باليونانية وستدرك ما أعني. إنه بربري وفظ، مجموعة من المحاربين المختبئين خلف أصباغ».

إدمون: «ثم إنه لا يصوّر إلا آلامًا جسدية، أما تصوير الصراع الأخلاقي فشيء آخر تمامًا. أعطني أي رواية سايكولوجية وسأنسجم معها أكثر من هوميروس».

اعترض سانت فكتور: «ما هذا الذي تقوله؟».

«نعم. خذ أدولف مثلًا. إنه يثيرني أكثر من هوميروس».

صرخ سانت فكتور وقد جحظت عيناه: «هذا كافٍ كي يقذف المرء بنفسه من النافذة!». يبدو أن إدمون وطأ على إلهه وبصق فوق مضيفه! ضرب سانت فكتور بقدمه على الأرض وزمجر وانقلب وجهه أحمر كما لو أنّ أحدهم شتم والده: «لا مجال للنقاش عن جدارة الإغريق. هذا جنون! ماذا تقولون بحق السماء! هوميروس.. هوميروس الإلهي..».

ثم انفجرت الجلبة فجأة وبدأ كل واحد يتكلّم في نفس الوقت. هتف صوت: «ولكن كلب عوليس...».

بينما تمتم سانت بوف: «هوميروس.. هوميروس..». أخذ يرددها بحصافة خطيب روماني.

صرخت في وجهه: «نحن المستقبل!».

رد بأسى: «هذا ما أخشاه».

هتفتُ مخاطبًا رينان: «أليس ذلك غريبًا: تستطيع أن تناقش البابا، أن تنكر الإله، أن تشكك بأي شيء، أن تهاجم الجنّة والكنيسة والقربان المقدّس، لكن إياك أن تمسَّ هوميروس! هذه الديانات العجيبة أمرها عجيب!».

عاد الهدوء أخيرًا. دفنّا الأسطورة المدعوّة هوميروس تحت ركام الثلاثة الآلاف السنة التي مرّت على رماده، ثم صافح سانت فكتور أخاي إدمون واستأنفنا الأكل.

الأب والابن

تناولنا عشاءنا في ماجني، ثم انهمكنا في شرب الرم والكوراسو اللذين اعتاد سانت بوف تحضيرهما مع الحلوى.

«على فكرة يا غوتييه، أظنك عدت للتوّ من منزل مدام صاند في نوهان. كيف وجدته؟ مثيرًا؟».

«بقدر إثارة صومعة مورافيّة.وصلتُ مساءً. كانت الطريق طويلة من المحطّة. تركوا صندوقي تحت أجمة عشبية، ووصلت المنزل عن طريق المزرعة. لحقتني كلاب ضارية. عندما وصلت، كان العشاء جاهزًا، والطعام لذيذًا، لولا أنّ المائدة ازدحمت بأطباق الدجاج والطيور وهو شيء لا يوافق ذوقي. وجدت هناك الرسام مارشال، وألكساندر دوما الابن، ومدام كالاماتا».

«كيف هو دوما الابن؟ أما زال مريضًا؟».

«تعيس للغاية. أتعلم ماذا يصنع هذه الأيام؟ يجلس أمام ورقة ويظل يحدّق فيها أربع ساعات متواصلة. يكتب أخيرًا ثلاثة سطور. يغادر كي يستحم بماء بارد أو ينجز بعض التمارين. إنه ممتلئ بأفكاره المهووسة عن النظافة. يعود بعد ذلك إلى صفحته فيقرر أنّ سطوره الثلاثة غبية جدًا».

هتف أحدهم: «هذا يظهر شيئًا من البصيرة».

«يشطب كل شيء عدا الكلمات الثلاث. ثم يجيء والده زائرًا من نابولي فيصرخ: أحضر لي كستلانة لحم وسأنهي مسرحيتك لك. يجلس دوما الأب ويكتب السيناريو كاملًا، يحضر عاهرةً إلى المنزل، ويستعير شيئًا من المال، ثم يغادر. يقرأ دوما الابن السيناريو فيعجبه. يغادر الغرفة كي يستحم، عندما يعود يقرأ السيناريو ثانية فيقرر أنه غبي، ثم يمضي سنة كاملة ينقّحه. عندما يزوره والده يجد الكلمات الثلاث من نفس السطور الثلاثة من نفس السنة الماضية».

دمعة

تناولت مدام صاند عشاءها في ماجني. جلست بوجهها الجميل الجذّاب قبالتي، ذلك الوجه الذي كلما تقدّمت في السن أفصح أكثر عن أسرار جماله الهجين. تطلّعتْ بخجل في وجوه الحاضرين ثم همست في أذن فلوبير: «أنت الوحيد الذي لا يصيبني بالذعر». شرعت تنصت إلى ما يُقال، دون أن تنطق ببنت شفة. سكبت دمعة عندما قُرِئت قصيدة لهوغو، دمعة وحيدة في المقطع الأكثر عاطفية منها. لديها يدان دقيقتان وصغيرتان للغاية، كادتا تختفيان في أكمام الثوب والدانتيل.

عنترة وعبلة[1]

معلّقة عنترة من أحبّ الشعر القديم لدى العرب، دعوها مذهّبة لولعهم بها وتعهدهم إياها بالدرس والحفظ. رغم ذلك أكثر من يحفظها يجهل صاحبها ويخلط بينه وبين بطل السيرة خلطًا شنيعًا، وحتى عبلة التي يذكرها وتُظن ابنة عمٍ له هي امرأة متزوّجة من قبيلة أخرى وأظنها كانت لا تطيق رؤيته. اسأل عن «هل غادر الشعراء من متردّمِ» من صاحبها؟ سيُقال: عنترة بن شدّاد بن قرّاد الفارس العبسي، أحب ابنة عمه عبلة بنت مالك، ونال بسيفه حرّيته حتى صار رمزًا للانتصار ضد العبودية والتمييز باللون، ورغم رومانسية الصورة، يؤسفني أن أفنّد كلَّ ما فيها، فهذا بطل السيرة لا المعلّقة.

وقبل أن أتتبع عنترة الحقيقي معتمدًا على المعلّقة وما صحّ من شعره برواية البطليوسي والشنتمري، أريد أن أثني على ملفّق السيرة الشعبية، فهو من أبرع أدباء العربية رغم جهلنا من يكون، وشاهد ذلك آلاف القرّاء الذين لا يزالون يخلطون بين الأشعار التي وضعها على لسان بطله وأشعار عنترة. خذ مثلًا:

أتاني طيف عبلة في المنامِ وقبّلني ثلاثًا في اللثامِ

أو قوله:

حكِّم سيوفك في رقابِ العُذَّلِ وإذا نزلتَ بدارِ قومٍ فارحلِ

أو قوله:

لا يحمِلُ الحقدَ من تعلو به الرُتبُ
ولا ينالُ العُلا من طبعه الغَضَبُ

---

(1) نُشرت بتاريخ 27 أغسطس 2022.

كلها أشعار ذائعة رغم زيفها، وهي رائعة -لا مراء- لكن بميزان الشعر المملوكي لا الجاهلي. لكنَّ الأخطر من الأشعار هي تلك الصورة الرومانسية التي صنعها ملفّق السيرة -وأبدع ما شاء في صنعها- حتى أطبقت على خيالات الناس واستقرّت في أذهانهم، وحتى صارت شبحًا يحول دون فهمنا لما يقول عنترة في الصحيح من شعره، ومن أراد فهم المعلّقة فهمًا صحيحًا لا بدّ أن يصرع الشبح على بوابتها.

ولنبدأ باسمه؛ هو عند العامة عنترة بن شدّاد، بينما يروي نفر من العلماء الثقات أنه عنترة بن عمرو بن معاوية، قال ابن الأعرابي: هو عمّه وليس أبيه، يعني شدّادًا، وقال ابن الكلبي: وقد سمعت من يقول إنّ شدّادًا عمُّه كان نشأ في حِجره فنُسِب إليه دون أبيه، وإنما ادّعاه أبوه بعد الكبر. كنتُ أقرأ في صباي قول عنترة في معلّقته:

ولقــد حفظــتُ وصــاةَ عمّــي بالضحــى
إذ تقلــصُ الشــفتانِ عــن وَضَــحِ الفَــمِ

فأعجب كل العجب: ماذا عسى مالكًا -والدَ عبلة- موصٍ عنترة وهو يجاهره البغضاء ويسعى جاهدًا في هلاكه؟ غفر الله لي ما أعظم خطأي، كنت ممتلئًا بالسيرة الشعبية آنذاك. لكن الآن، بعد أن استقرّ في ذهني أنّ شدّادًا -فارس جروة- عمّه المقصود، ومنه أخذ معاني الفروسية، ولربما كان يوصيه أنه لو استبسل وظهرت نجدته سينتزع اعتراف قومه، أظنني صرت أقرب إلى فهم البيت، يعضّد ذلك قول حصين بن ضمضم يغيظ عنترة حين يذكر مصرع أحبّ الناس إليه:

وتركـن فـي كـرِّ الفـوارسِ عمَّـهُ شـلوًا بمعتـركِ الكمـاةِ مُجزّرا

خذ أيضًا مسألة السواد واتخاذ عنترة رمزًا للحريّة والانتصار ضد التمييز باللون، هي ثيمة لا يمل مؤلف السيرة الشعبية استعمالها، فلقد كان عصرُه

عصرَ نخاسة وطبقيّة بامتياز، لكننا حين نفحص ما صحَّ من شعر عنترة نصاب بالخيبة. سنكتشف أنَّ نفس تلك الأعراف والانحيازات اللونية لا يبرأ منها شعر فارسنا. فمثلًا، حين يفاخر عنترة بفرسان عبس يصفهم بالبياض، بينما الأعداء من جديلة وشيبان وجوههم سوداء كموضع القِدر من النار، وإنك لتعجب كيف يقع عنترة في هذا التحيّز الذي لطالما عانى منه:

كم من فتًى فيهم أخي ثقةٍ   حُرٍ أغرَّ كغرّة الرِئمِ

ليسوا كأقوامٍ علمتهمُ   سودِ الوجوهِ كمعدنِ البُرْمِ

ومثلًا، حين يصف ذَكَرَ النعام، وكيف يتعّهد بيضَه كأنّه عبدٌ حبشي أسود مقطوع الأذن لبس فروه الطويل بحيث يكون صوفه ووبره من الخارج:

صَعْلٍ يعودُ بذي العشيرةِ بيضَهُ   كالعَبْدِ ذي الفروِ الطويلِ الأصلمِ

لن تملك إلا أن تسألَ متعجِّبًا: ألم يجد عنترة سوى لفظة «عبد» للكناية عن السواد وهو مراده! أظننا نظلم عنترة حين نخضعه لحساسيتنا الحديثة ونحاكم شعره تبعًا لما تمليه رغم الحاجز الزمني الهائل، لكن كيف نتجاهل أنّ عنترة -رغم عبقريته وذخيرته اللغوية الهائلة وتسخيره رمزًا- كان خاضعًا بالكامل للقاموس القَبَلي والإجتماعي، ويكرر بوعي أو دون وعي تلك التحيّزات اللفظية والعنصرية. ولم يكن الأمر مقتصرًا على الصعيد اللغوي، بل يتجاوز إلى نمط الحياة أيضًا، نقرأ في خبرِ أنّ عنترة خرج يرعى إبله ومعه عبده -هكذا!- عندما أغارت عليه بنو سُليم، ونقرأ في المعلّقة عن جارية يرسلها كي تتحسس له أخبار عبلة. ما هذا يا عنترة؟ ما إن تحررت من نير العبودية حتى اِصبحت سيد أقنان تملك العبيد والجواري! رائع!

أما أبرز المغالطات فحبيبته عبلة التي التقط مؤلف السيرة اسمها من بداية المعلّقة، ثم قفز إلى البيت الرابع والأربعين: «هلّا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ»

فدعاها عبلة بنت مالك، وجعلها ابنة عمٍ له، وكان أجدر -لو لم يبعد النجعة- أن يدعوها عبلة بنت مخرم، أو عبلة بنت مخرمة، كما في البيت السادس. ومهما فتّشنا في المصادر التي تذكر نتفًا من أخبار عنترة كأغاني الأصفهاني، والشعر والشعراء، لن نجد شيئًا يتناول عبلة أو يذكر ابنة عمٍ تعلّقها في صباه، بل حتى عنترة في صحيح شعره لا يذكر عبلة إلا في ست قصائد دون أن ينسبها إلى مالكٍ أو يعيّن والدًا لها كما أوهم صاحب السيرة وتلقّف الناس عنه. على صعيدٍ آخر، شبب عنترة بامرأة أخرى اسمها هند فقال متغزّلًا:

عفّى الرسومَ وباقي الأطلالِ ريحُ الصبَا وتجرّمُ الأحوالِ

كانت بنا هندٌ فشطّ مزارُها وتبدّلت خيطًا من الآجالِ

فلئن صرمتِ الحبلَ يا ابنةَ مالكٍ وسمعتِ فيَّ مقالةَ العُذّالِ

فلعَمر جدّكِ إنني لمشايعي لبي وإني للملوكِ لقالِ

والأحرى أنّ هندًا هذه هي التي تحوّل إليها بالخطاب في البيت الرابع والأربعين من المعلّقة:

هلّا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي

ابتدأ بعبلة بنت مخرم، ثم تحوّل إلى هند بنت مالك، كما كان يفعل امرؤ القيس، وكما فعل غيره من شعراء المعلّقات والمتغزّلين. وإنّه لمن الخذلان أن تظن عبلة ابنة عمٍ له وهو يقول صراحةً في المعلّقة:

عُلِّقتها عَرَضًا وأقتلُ قومَها زعمًا لَعَمْرُ أبيكِ ليس بمَزعَمِ

إذن هي من قوم آخرين كانوا يجاورون قومه في الزمان القديم، ثم نضبت المياه فتركوا الجِواءَ وانتجعوا عُنيزتين، وكانت عنيزتان ضمن مناطق الأعادي فصعب عليه لقاؤها بعد ذلك.

من هي عبلة إذن؟ ولماذا بكاها في المعلّقة وكرر ذلك في الديوان لدرجة تنفي شبهة اختلاقها؟ لقد ذكر هندًا، ورقاشِ، وقطامِ، وسميّة، وزوجةً من بجيلة، لكنه لم يبكيهنّ هذا البكاء الحارّ، ولم يكرر غزله بهن كما كرره في عبلة بنت مخرم، حتى عُرِف بها فقيل: قيس وليلى، وجميل وبثينة، وعنترة وعبلة. يقول عنترة في إحدى قصائده:

إني امرؤٌ سمحُ الخليقةِ ماجدٌ لا أتبع النفسَ اللجوجَ هواها

ولئن سألتَ بذاك عبلة أخبرت ألا أريدُ من النساءِ سواها

وأجيبها إمّا دعت بعظيمةٍ وأعينها وأكفُّ عمّا ساها

وهو لم يتّخذ عبلة شاهدًا على عدم انجراره وراء الأهواء إلا لأنها كانت تصدّه وتدفعه عنها فيرضخ. يؤكّد ذلك قوله:

عجبتْ عُبيلةُ من فتًى متبذّلِ
عاري الأشاجعِ شاحبٍ كالمُنصلِ
شَعثِ المفارقِ مُنهَجٍ سِرباله
لم يَدّهنْ حَولًا ولَم يترجَّلِ
فتضاحكتْ عَجَبًا وقالت قولةً
لا خيرَ فيكَ كأنّها لم تَحفَلِ

ها هي تصدّه ثانية قائلة: لا خير فيك، ولا يغرنّك تضليله نفسه حين قال: «كأنّها لم تحفلِ» فلو كانت تحفل لما انحدر سريعًا إلى الاستعطاف ثم التهدَيد كما سنرى. يقول عنترة مستعطِفًا:

لا تصرميني يا عُبيلُ وراجعي
فيَّ البصيرةَ نظرةَ المُتأمِّلِ

فلَـرُبَّ أملـحَ منـكِ دَلًّا فاعلمـي
وأقـرّ فـي الدنيـا لعيـنِ المُجتلـي
وصلـتْ حبالـي بالـذي أنـا أهلـهُ
مـن ودِّهـا وأنـا رخـيُّ المِطـوَلِ
يـا عبـلُ كـم مـن غَمـرةٍ باشـرتُها
بالنفـسِ مـا كادت لَعمـرُكِ تنجلـي

ثمّ يضيف معرِّضًا:

إمـا ترَينـي قـد نحلـتُ ومـن يكـن
غَرَضًـا لأطـرافِ الأسـنّةِ يَنحَـلِ
فلَـرُبَّ أبلـجَ مثـل بَعلـكِ بـادنٍ
ضخـمٍ علـى ظهـرِ الجـوادِ مُهيَّـلِ
غادرتُـهُ مُتعفّـرًا أوصالُـهُ
والقـومُ بيـن مُجـرَّحٍ ومُجـدَّلِ

إذن عبلة امرأة متزوّجة، وقد تكون أمّا؛ أليس يدعوها «أم الهيثم» في خامس أبيات المعلّقة؟ ألم يجد عنترة غير أم الولد هذه يتغزّل بها؟ ثم ما باله يعرِّض بزوجها، وهو وعيدٌ كرره في المعلّقة:

إن تُغدفي دوني القناعَ فإنني طَبٌّ بأخذِ الفارسِ المُستلئمِ

إذن عبلة لا تريده، لا في الزمان الأول حين كانت تسخر منه وتصدّه، ولا في الزمان الثاني حين أغدفت دونه القناع وتزوّجت وصارت أم ولد. أما هو، فلو كان الأمر بيده لانقضّ عليها وأخذها سبيّة حرب، أليس القائل في معلّقته:

يا شاةَ ما قنصٍ لمن حلّت لهُ حَرُمتْ عليَّ وليتها لم تَحرُمِ

فبعثتُ جاريتي فقلتُ لها اذهبي   فتحسسي أخبارَها لي واعلمي

قالت: رأيتُ من الأعادي غرّةً   والشاةُ ممكنةٌ لمن هو مُرتَمِ

عجبًا! أهذا عنترة الذي يقول:

أغشى فتاةَ الحيِّ عندَ حليلِها
وإذا غزا في الجيشِ لا أغشاها
وأغضُّ طرفي ما بدت لي جارتي
حتى يواري جارتي مأواها

ما باله يتحيّن الفرص هنا ويتسقّط الأخبار ويراجع جاريته كي ينقضَّ على الشاة؟ ألأنَّ فتاة الحيِّ من قومه، بينما عبلة وهند في «أرض الزائرين» حيث لا تنسحب أخلاق المرؤة؟ ثم أهكذا يُكنّى عن الحبيبة؟ شاة قنص! وأبشع من خطابه عنها خطابه لها، حين يقول مُرتجزًا يوم الهباءة:

إنّي أنا عنترة الهجين
فجّ الأنانِ قد علا الأنين
من وقعِ سيفي سقط الجنين
عندكمُ من ذلك اليقين
عبلةُ قومي تركِ العيون
فيشتفي مما به الحزين
دارت على القومِ رحى المنون

ولا يخفاك أنَّ هذا مما تخاطب به الإماء لا الحرائر! وإن كنت لا تزال تعلِّقُ آمالًا على رومانسية عنترة فاقرأ تقريعه زوجته الطائية حين أخذت عليه إطعامه مهره وتجويعها:

لا تذكري مُهري وما أطعمتهُ   فيكون جلدكِ مثل جلد الأجربِ

إنَّ الغبوقَ لهُ وأنتِ مسوءةٌ فتأوّهي ما شئتِ ثمّ تحوّبي

إنَّ الرجالَ لهم إليكِ وسيلةٌ إن يأخذوكِ تكحّلي وتخضّبي

ماذا بقي إذن؟ فصاحته التي لا مراء فيها، وفروسيته التي صارت مضربًا للأمثال، لكن مهلًا، فنحن -ومثلنا الرواة- مسحورون بفصاحة عنترة، مسكونون بمشاهد معلّقته القتالية، نتخيّله يطعن حليلَ الغانية فتمكو فريصته كشدق الأعلم، ويقابل الفارس الذي كأنّ ثيابه على سرحة فيخضب بنانه ورأسه بالعظلم. يجب ألا يعزب عن أذهاننا أننا أمام فنّان يختار ما يعجبه من المشاهد ويسكت عما يسؤه منها، كذلك يجب ألا يفوتنا أنّ كل هؤلاء الذين وصف لقاءه بهم في المعلّقة نكرات مجاهيل، لا أحد يعرفهم، وهذا يخالف المعتاد من شعر العرب، حين كانوا يفاخرون بأسماء الأعلام المقتولين، ويعددون السادة المجندلين.

لنسمع من الطرف المقابل إذن، حصين بن ضمضم، فلقد كان فارسًا وشاعرًا، وهو الذي ختم عنترة معلّقته بتهديده:

ولقد خشيتُ بأموتَ ولم تدُرْ
للحربِ دائرةٌ على ابني ضمضمِ
الشاتِمَي عرضي ولم أشتمهما
والناذِرَينِ إذا لم ألقهما دَمي
إن يفعلا فلقد تركتُ أباهما
جَزَرَ السباعِ وكلّ نسرٍ قشعمِ

ستقرأ الأبيات وتظن أنّ حصينًا فرَّ إلى سابع سماء بعد سماعه وعيد عنترة، لكنّ الحقيقة نقيض ذلك. يقول حصين:

أما بنو عبسٍ فإنّ زعيمهم أحلت فوراسُهُ فأفلتَ أعورا

لمّا رأيتُ العبدَ وسطَ صفوفِنا متكرّرًا أكرهتُ فيهِ الأسمرا

فرددتُ عن جمعِ السراةِ سوادَهُ ورددتهُ عن صفٍّ مرّةَ مُدبِرا

تركتْ بوجهِ العبدِ طولَ حياتِهِ أرماحُ مرّة والأسنّة منظرا

ويؤكد نتيجة اللقاء قول عنترة يجاوبه:

اصبر حصينُ لمن تركتَ بوجهه
أثرًا فإنّي لا إخالكَ تصبرِ
ما سرّني أنَّ القناةَ تحرّفتْ
عمّا أصابت من حجاجِ المحجرِ

أهذا أبو الفوارس الذي لا يقهر؟ ما أحقَّ حصينًا باللقب!

لا، أنا لا أنفي بطولة عنترة، لكنه ليس البطل الذي لا يُقهر كما تقترح السيرة! لا، أنا لا أنفي تهالكه على عبلة، لكنّ المرأة لا تريده وكانت تسعى جاهدة في الخلاص منه! لا، أنا لا أقزّم انتصاره على الأعراف الاجتماعية وانتزاعه حريته، لكنه هو أيضًا اقتنى العبيد وكرر نفس التحيّزات اللونية في شعره!

أحيانًا، قد تكون الأسطورة أجدى من الواقع، والخيال أجمل من الحقيقة، وقد لا ينالنا من إزالة قشر البصل المتراكم طبقات سوى وجع العينين والدموع. لكن من أراد الحقيقة يصبر على وجع العينين، ثم لعلّ البصل يحميني من شبح عنترة كما كان الثوم يحمي من دراكولا، وما أحوجني إلى حمايةٍ بعد كل الذي قلت.

الفهرس

تختلط كل هذه الأصوات داخلي، فيسري خَدَرٌ في جوارحي، وكأنّي أنا من تجرّع الشوكران أو نغب جرعةً من نهر النسيان ليثي. لم يكن ذلك ليحدث لولا أنّ الإنسان بإمكانه تحويل موسيقى الطبيعة إلى موسيقى كلمات، وأن يستعين بقوى التخييل فيرى ما تقترحه. غرّد عندليبٌ قبل ألفي سنة فانتقل غناؤه من لغة العنادل، إلى اللاتينية، فالإنجليزية، فالإسبانية، فالعربية، ليبعث في خاطري نفس الهواجس والأشجان التي بعثها في هوراتيوس، ثم يأتي أقوامٌ يقولون: الشعر لا يُترجم، ولو أصاخوا قليلًا لسمعوا غناء عندليب هوراتيوس.


ISBN 978-9921-721-75-1



@sophia_kwt
info@sophiabooks.com